Barocco Piemontese

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 9913

BAROCCO PIEMONTESE

DI QUESTO LIBRO
SONO STATI STAMPATI
4000 ESEMPLARI
DI CUI 999 NUMERATI

Trecentomila visitatori dal 22 giugno al 10 novembre 1963 sfilarono nelle sale del Palazzo Madama e del Palazzo Reale di Torino, e della Palazzina di Caccia di Stupinigi, ammirando la grandiosa Mostra del Barocco Piemontese allestita da Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici torinesi, e dai suoi valenti collaboratori. Fu uno dei massimi successi ottenuti in Italia da una mostra d'arte, e l'eco straordinariamente vasta che se ne ripercosse all'estero avvantaggiò senza dubbio la cultura italiana riconfermando la serietà e l'ampiezza dei suoi studi: successo meritato per lo spettacolo magnifico offerto da una rassegna che rispecchiava non soltanto l'opera lasciata nel Sei e Settecento in Piemonte dagli architetti, dai pittori, dagli scultori, dagli scenografi attivi nella capitale sabauda e negli altri centri subalpini, ma anche il lavoro mirabile di un artigianato eletto, degno di schierarsi — coi mobili, con gli arazzi, con le stoffe ed i ricami, con le maioliche e le porcellane, con gli argenti, con le monete e le medaglie, con i libri e le rilegature — accanto ai più raffinati prodotti europei della così detta « arte minore ». Di questo avvenimento per molti anni certo irripetibile l'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO ha voluto che restasse memoria, con testo ed immagini, in una delle pubblicazioni artistiche con le quali, fin dal 1952, ha inteso ed intende diffondere il più largamente possibile la conoscenza dell'arte piemontese, così strettamente legata alla vicenda politica, al costume, al carattere del popolo in mezzo al quale fiorì. Lo ha voluto anche perchè la Mostra — se per gli altri italiani e per gli stranieri rappresentò soprattutto un godimento artistico squisito — per i piemontesi assunse un senso affatto particolare, più che rigoro-

samente estetico, pateticamente sentimentale; e per essi fu quasi il ripensamento della loro moderna formazione civile, quasi il ritrovamento di una sensibilità estetica politicamente e socialmente storicizzata, quasi un ritorno commosso alla casa costruita dagli avi.

Mentre la Mostra si svolgeva, l'ISTITUTO celebrava e festeggiava due altri avvenimenti, questi connessi col passato della sua storia e con il futuro della sua prosperità: il quarto centenario della sua fondazione ed il trasferimento della sua Sede Centrale in uno dei più nobili palazzi torinesi, duramente danneggiato dalla guerra ma stupendamente restaurato dall'ISTITUTO stesso ed ampliato nelle sue parti non monumentali e modernamente attrezzato sì da riuscire uno dei più completi, imponenti e perfetti organismi bancari oggi esistenti in Europa.

Quattrocent'anni esatti erano infatti trascorsi da quando nel chiostro domenicano di Torino alcuni « zelanti e divoti cittadini » avevan dato vita alla « Compagnia di San Paolo » col proposito di svolgere attività variamente assistenziali ed educative, attraverso istituzioni quali il Collegio dei Nobili, la Congregazione dell'Annunziata, l'Albergo di Carità, l'Ospedale dei Poveri, la Casa del Soccorso, l'Ufficio Pio, l'Opera degli Esercizi Spirituali, e particolarmente il Monte di Pietà, ricostituito nel 1579 per liberare i cittadini indigenti dalla tragedia dell'usura esercitata da avidi speculatori. Ma il 1563 è una grande data nella storia di Torino e dell'Italia per la parte che la capitale dei Savoia ebbe a sostenere nella lotta per l'Indipendenza e l'Unità nazionale. Il 7 di febbraio, cinque anni e mezzo dopo la vittoria di San Quintino, Emanuele Filiberto entrava trionfalmente nella città riconquistata e la eleggeva capitale non più soltanto del « Principato di Piemonte » istituito da Amedeo VIII, ma dell'intero Stato sabaudo: e da quel giorno cominciava per l'antica Augusta Taurinorum *un'ascesa — politica, economica, sociale — che l'avrebbe portata nel 1861 alla proclamazione del Regno d'Italia. Così nella pubblica vicenda torinese di quattro secoli intimamente e saldamente s'inserisce quella dell'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO in un continuo scambio di intenzioni e di azioni rivolte al bene comune.*

E felicemente significativo è che, a quattro secoli da quella data, l'ISTITUTO ponga la sua maggior sede nel palazzo che i Turinetti di Pertengo alzavano alla metà del Seicento, nel pieno della stagione barocca, sull'inizio dell'area che comprendeva il primo ampliamento di Torino connesso col suo nuovo incremento e con una strenua volontà

di prestigio; cioè sul limite di quel superbo vestibolo della « Città Nuova », ideato con lungimirante visione urbanistica da Carlo Emanuele I ed attuato da Madama Reale Cristina di Francia coi disegni di Carlo di Castellamonte: la Piazza San Carlo. E' un modo veramente esemplare di risalire nella storia dei padri per proiettarla su quanto l'avvenire prepara; è un modo saggio di raccogliere un'eredità spirituale preziosa per nutrirne le opere che i mutati tempi esigono diverse ma non contrastanti con quel retaggio ideale.

Ma come si vedrà nelle pagine seguenti è proprio nell'età barocca che maturano le fortune del Piemonte col formarsi in esso del concetto dello Stato; e perciò dedicando questa monografia al Barocco Piemontese l'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO ha inteso contribuire alla illustrazione di un aspetto di fondamentale importanza, e non soltanto artistica, della storia subalpina. La pubblicazione è la quattordicesima della « Biblioteca d'arte » promossa dall'ISTITUTO SAN PAOLO, caratterizzata (con la sola eccezione, nel 1956, dei Capolavori di Palazzo Bianco a Genova) *dalla fedeltà al tema « piemontese »: una organica continuità che distingue l'iniziativa culturale dell'ISTITUTO da tutte le imprese analoghe di banche, società ed altri enti italiani, industria editoriale esclusa. Segue cioè* La Galleria Sabauda di Torino *(1952),* La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino *(1953),* Il Museo Civico d'Arte Antica a Palazzo Madama di Torino *(1954), i* Ventiquattro capolavori di Vercelli *(1955), i* Tre monumenti pittorici del Piemonte antico *(1957),* La Palazzina di Caccia di Stupinigi *(1958),* Il Palazzo Reale di Torino *(1959),* Il Sacro Monte di Varallo *(1960), i* Quattro castelli del Piemonte *(1961),* le Tre abbazie del Piemonte *(1962),* i Tre palazzi a Torino *(1963); ed il grande volume riassuntivo* Capolavori d'arte in Piemonte, *di 464 pagine con 110 tavole a colori, composto in occasione del centenario dell'Unità d'Italia.*

Con l'andar degli anni le monografie di questa « Biblioteca », le quali, escluso ogni carattere venale, sono distribuite soltanto in omaggio e pervengono anche a studiosi qualificati, a biblioteche ed enti culturali italiani e stranieri, si sono imposte all'attenzione, in Italia e all'estero, di quanti si interessano all'arte ed alla storia del Piemonte. Quanto poi al giudizio che di esse si fa, basti riferire quello, recentissimo della più autorevole rivista artistica di Francia: « Les monographies que l'Istituto Bancario San Paolo di Torino a consacrées aux chefs-d'œuvres de l'art piémontais forment déjà un corpus *dont nulle autre région italienne (et française?) ne peut présenter l'équivalent ».*

Altare intagliato, dorato e dipinto, con storie della Vergine e Santi, di ignoto scultore valsesiano o biellese del principio del Seicento. (L'opera è situata nella chiesa parrocchiale di S. Paolo a Cascine Vica presso Rivoli)

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

MARZIANO BERNARDI

BAROCCO PIEMONTESE

TORINO 1964

PIETER BORGOMANS (o BOLMAN): *Ostensione della SS. Sindone in Piazza Castello a Torino* (1686). (Castello di Racconigi).

Il 1963 sarà ricordato nella storia della cultura piemontese come « l'anno del Barocco ». Una mostra immensa promossa dalla città di Torino, proposta, organizzata e diretta da Vittorio Viale riprendendo ma non ripetendo lo schema di quella già da lui allestita nel 1937 in 56 sale del Palazzo Carignano, fornì nelle sedi prescelte del Palazzo Reale, del Palazzo Madama, della Palazzina di Caccia di Stupinigi tutti gli elementi per una compiuta e criticamente aggiornata revisione dei caratteri estetici assunti in Piemonte nel corso dei secoli XVII e XVIII dal prodotto artistico — architettura, scultura, pittura, arazzo, disegno ed incisione, scenografia, mobile, stoffe e ricami, maioliche e porcellane, ferri bat-

Ascanio Vittozzi. Chiesa di Santa Maria al Monte dei Cappuccini. È la prima opera torinese dell'architetto orvietano (1539-1615), iniziata nel 1585. Pur con le sue remore manieristiche può essere considerata un incunabulo del Barocco in Piemonte.

CARLO DI CASTELLAMONTE. Atrio verso Piazza S. Carlo del Palazzo Isnardi di Caraglio (oggi Accademia Filarmonica) a Torino. Circa 1640.

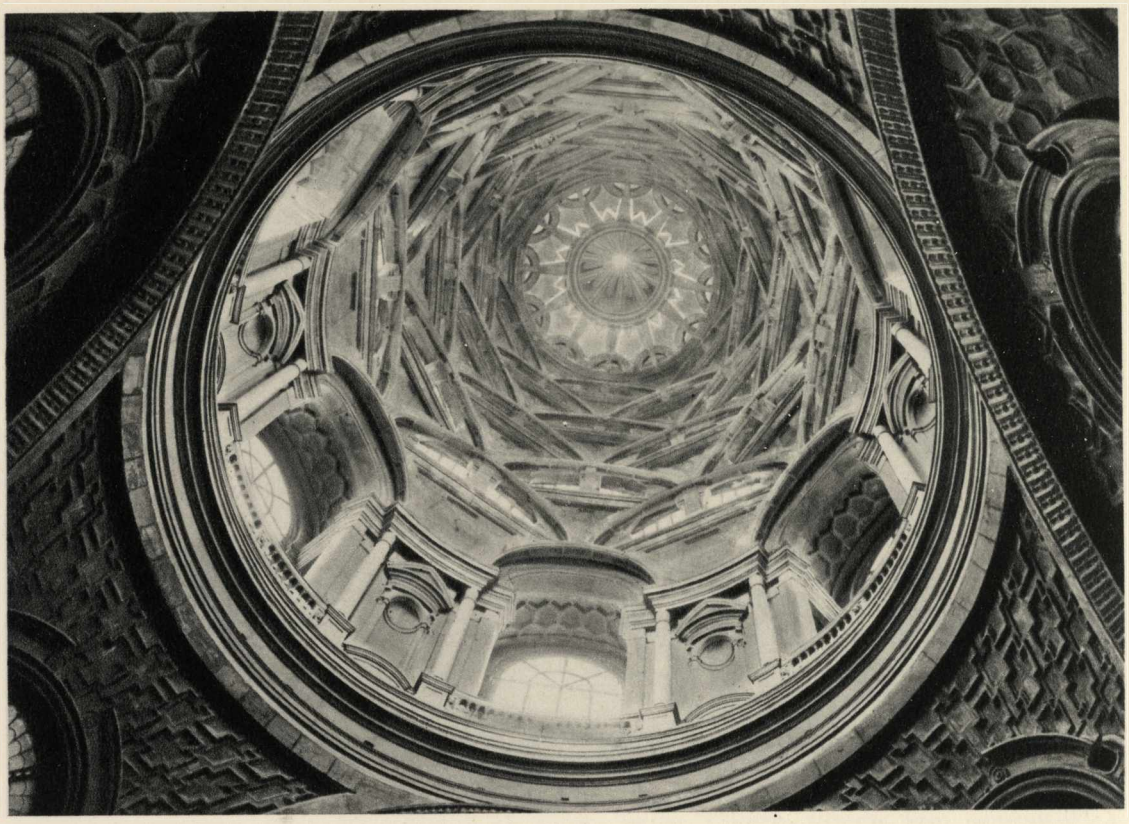
tuti, argenti ed oreficerie, monete e medaglie, libri e rilegature — che si suole stilisticamente definire con la denominazione generica di « Barocco ».

Volendo in queste pagine dare di tale prodotto un'esemplificazione sia pure in limiti forzatamente ristretti, non si potrà non far tesoro di quanto fu riunito in quell'eccezionale rassegna, delle meditazioni ch'essa favorì in chi a lungo ne contemplò le migliaia di oggetti, e della somma di studi — frutto delle assidue ricerche cui per fortuna in questi ultimi decenni si dedicarono storici e critici italiani e stranieri intorno alla prima tanto negletta arte in Piemonte — compendiati dal gigantesco catalogo della mostra stessa: tre volumi con centinaia d'illustrazioni, coordinati dal Viale, e compilati dai curatori delle singole sezioni della mostra. Cioè — con il Viale che si riservò la documentazione dei mobili, delle stoffe e dei ricami, delle maioliche e delle porcellane, delle oreficerie sacre e dei ferri battuti — Nino Carboneri per l'architettura, Luigi Mallè per la scultura,

Andreina Griseri per la pittura, Mercedes Viale Ferrero per gli arazzi e la scenografia, Augusto Bargoni per gli argenti, Marina Bersano Begey per i libri, Anna Serena Fava, con la collaborazione di Luigi Sachero, per le monete e medaglie, ed infine chi scrive per le vicende costruttive delle tre sedi dell'esposizione.

Barocco piemontese o Barocco in Piemonte? La domanda appare lecita. Il nome al quale è legato l'esordio dell'architettura barocca a Torino non è di un piemontese: è di Ascanio Vittozzi, orvietano formatosi artisticamente a Roma. I due massimi architetti attivi nella capitale sabauda nei seguenti cento anni, che totalmente ne trasformano il volto stilistico, sono un emiliano, Guarino Guarini, e un siciliano, Filippo Juvarra. Si pensi poi ai molteplici apporti, nell'uno e nell'altro secolo, di artisti e artigiani di paesi stranieri o d'altre regioni italiane, chiamati a lavorare in Piemonte per la Corte o per i privati, oppure fornitori d'opere eseguite altrove.

GUARINO GUARINI. Esterno della cupola della cappella costruita per custodirvi la SS. Sindone. L'opera fu iniziata nel 1668 e s'innesta sul Palazzo Reale di Torino, dietro la cupola del duomo rinascimentale.



GUARINO GUARINI. Interno della cupola della cappella della SS. Sindone, compiuta nel 1694, undici anni dopo la morte del Guarini. Per la straordinaria maestria tecnica basata su un calcolo matematico di incredibile difficoltà e la concezione arditissima della sua fantastica struttura che — come fu scritto — « genera una maglia luminosa, per cui non si saprebbe trovare un conforto che nelle invenzioni musicali di J. S. Bach », è uno dei massimi capolavori dell'architettura barocca italiana.

Ne citiamo alcuni: fra gli architetti, il Costaguta, il Garove, il Martinez; fra i pittori, il Carracha, la Garzoni, il Gentileschi, lo Zuccaro, il Tempesta, il Del Cairo, l'Albani, il Guercino, i Bianchi, i Recchi, i Guidobono, il Demaret, il Dufour, il Miel, il Dauphin, Andrea Pozzo, il Bolman, Gregorio De Ferrari, il Maratta, il Seyter, il Legnanino, il Solimena, Sebastiano Ricci, il Trevisani, il Mytens, il Giaquinto, i Conca, Carlo Andrea Van Loo, il Crosato, l'Amigoni, il Nogari, il De Mura, il Bortoloni, il Guglielmi, il Pecheux; fra gli scultori, i plasticatori e stuccatori, il Wespin (Tabachetti), il Bussola, il Casella, il Carlone, il Quadri, il Falconi, il Beretta, il Legros, il Muttoni, il Tantardini, il Plura; fra gli scenografi, Ferdinando e Giuseppe Bibiena, i fratelli Mauro, l'Orlandi, il Righini, il Bellavite; fra i mobilieri e intarsiatori, il Piffetti. Tutti forestieri.

Quasi si sarebbe tentati di concordare con quanto scriveva sul finir del Set-

GUARINO GUARINI. Fronte verso il cortile del Palazzo Carignano a Torino. Il palazzo fu iniziato nel 1679 per Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia-Carignano detto « il Muto », figlio di Tommaso, capostipite del ramo dei Carignano. Da notare, oltre la stupenda plasticità della gigantesca massa architettonica che sembra ricavata da una torpida materia in lenta espansione, quello che fu chiamato il « delirio stellare » del modulo decorativo.

tecento l'abate Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia,* della quale molti giudizi hanno conservata intatta la loro acutezza critica: « Il Piemonte per la sua situazione è paese guerriero; e se ha il merito di avere al resto d'Italia protetto l'ozio necessario per le belle arti, ha lo svantaggio di non aver mai potuto proteggerlo durevolmente a sè stesso. Quindi Torino, quantunque ferace d'ingegni abili a ogni bell'arte, per adornarsi da città capitale, ha dovuto cercare altrove i pittori, o almen le pitture; e quanto ivi è di meglio, sia nel palazzo e nelle ville reali, sia ne' pubblici luoghi sacri, profani, sia nelle quadrerie de' privati, tutto è lavoro di esteri » (1).

Vero è che questa affermazione era in gran parte dovuta a vaste lacune

(1) Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia,* Bassano, 1789.

AMEDEO DI CASTELLAMONTE. Scalone dell'Ospedale di San Giovanni Battista a Torino. L'enorme mole, esemplare per le costruzioni ospedaliere del Settecento (e che tuttora assolve i suoi compiti), « nata da una severa e perentoria visione barocca », fu iniziata nel 1680 e proseguita dal Baroncelli.

nella conoscenza dell'arte piemontese, soltanto colmate in tempi relativamente recenti: per esempio lo storico ignorava la persona e l'opera di maestri come Giacomo Jaquerio e Defendente Ferrari; e si riferiva soprattutto all'epoca più antica, sì che riducendosi al regno di Vittorio Amedeo III poteva soggiungere — con una lode che oggi ci suona un po' stonata perchè relativa al periodo più fiacco della fioritura artistica in Piemonte: « La pittura oggidì dà belle produzioni in Torino, quante, dopo Roma, in non molte capitali d'Italia; la architettura, la statuaria, la maestria in bronzi, quante in pochissime ». Comunque, quel « ha dovuto cercare altrove i pittori, o almen le pitture » resta sostanzialmente esatto; e la constatazione è fino a un certo punto estensibile all'architettura, alla scultura, alle arti decorative.

Ciò va detto senza reticenze per liberare il discorso sul Barocco piemontese

GIAN FRANCESCO BARONCELLI. Atrio e scalone di Palazzo Barolo a Torino. Il palazzo, iniziato da architetto ignoto nel 1622, fu rimaneggiato nel 1692 dal Baroncelli secondo il gusto guariniano da lui assimilato. Vi intervenne con nuovi lavori nel 1743 Benedetto Alfieri.

(o « in Piemonte ») da qualsiasi equivoco che sembri connesso a una valutazione compromessa da un sentimento regionalistico. Ma a questo punto interviene l'unanimità del pensiero critico contemporaneo, che riconosce a codesto barocco una singolare autonomia, malgrado ogni interferenza forestiera. Ascoltiamo in proposito alcune voci. Di A. E. Brinckmann, che dell'architettura piemontese sempre parlò (fu lui stesso a confessarlo) con un *cœur d'amour épris*: Guarino Guarini, « scarsamente considerato nelle altre regioni d'Italia », ed i cui edifici « in parte fantastici, formano il più forte contrasto con l'architettura in realtà così moderata della precedente epoca dei Castellamonte », « trovò in Torino la sua patria d'elezione... L'assoluta novità, l'elemento sensazionale, il " mai visto ancora " dei progetti del Guarini incantarono il suo grande e ambizioso patrono, Emanuele Filiberto di Carignano ». Ed il Juvarra, « architetto predestinato dalla natura al servizio dei principi », soltanto a Torino « finalmente vide realizzata la sua vocazione di architetto di una Corte Reale », e svolse « dalla tradizione

MICHELANGELO GAROVE. Cortile del Palazzo dell'Università, già attribuito a Giovanni Antonio Ricca, che lo terminò, costruito fra il 1713 ed il 1720 su progetto dell'architetto ticinese che — notò il Carboneri — nella cerchia postguariniana « è quello che più da vicino si ispira alla drammatica visione barocca del maestro ». Ne diressero i lavori anche il Bertola ed il Juvarra.

romana e dalle forme costruttive valide in tutta l'Europa, lo stile architettonico rappresentativo piemontese » (2).

Dal canto suo Anna Maria Brizio: « Nel tracciare la storia dell'architettura in Piemonte dalla fine del '500 al '700, più che per altre regioni è facile segnare punti precisi di separazione e di riferimento cui ricondurre mutazioni d'indirizzo e discendenze e sviluppi: quasi degli a capo » segnati dall'apparire a Torino di artisti forestieri chiamati dalla Corte (a cominciare dal Palladio, il viaggio del quale in Piemonte, su invito di Emanuele Filiberto, avvenne nell'estate del 1566; e da Pellegrino Tibaldi, progettista della chiesa dei Santi Martiri, sollecitato dal medesimo principe a fornirgli il disegno di una nuova chiesa « in la piazza del Castello » e che si trovava a Torino nel 1583) a immettere nella cul-

(2) A. E. Brinckmann, *Tre stelle nel cielo del Piemonte, Guarini, Juvarra, Vittone.* Discorso inaugurale del I° Congresso Internazionale di Storia dell'Architettura, Torino, 1957. Del Brinckmann resta fondamentale, fra gli studi sull'architettura piemontese, il *Theatrum Novum Pedemontii,* Düsseldorf, 1931.

FRANCESCO GALLO. Santuario di Vicoforte presso Mondovì. L'opera grandiosa voluta da Carlo Emanuele I fu inizialmente progettata (1595) dall'architetto militare Ercole Negro di Sanfront su pianta ellittica, ma un secondo progetto venne richiesto al Vitozzi che ne avviò la costruzione rimasta a lungo interrotta. La ripresa definitiva con l'intervento del Gallo è del 1728, su parere favorevole del Juvarra. L'immensa cupola ellittica fu terminata nel 1733.

tura piemontese nuovi apporti d'arte. E « ogni volta che una di tali eminenti personalità appariva in Piemonte, non solo mirabili opere architettoniche ne conseguivano, ma anche correnti nuove di idee e di gusto, e una discendenza di seguaci, che riprendendo spunti dal loro stile l'andavano interpretando e modificando secondo il proprio ingegno personale e i gusti e le tendenze della cultura locale » (3).

Se poi, più recentemente, Luigi Mallè ha preferito alla dizione « Barocco piemontese » quella di « Barocco in Piemonte », la sua preferenza « non è da intendere come limitazione nè come abbandono di un affettivo legame al prestigio e alla poesia d'un gusto regionale, bensì come termine consenziente una

(3) Anna Maria Brizio, *L'architettura barocca in Piemonte*, Discorso inaugurale dell'anno accademico 1952-'53 della Università di Torino, Torino, 1953.

FRANCESCO GALLO. Interno della cupola del Santuario di Vicoforte. Alla suggestione del suo effetto spaziale bene si addicono le aeree figurazioni di Mattia Bortoloni con le quadrature di Felice Biella.

apertura culturale ed artistica maggiormente suggestiva » (4). Infatti il valore della parabola barocca è duplice: « di caratterizzazione locale tipica, pregna dei più intimi e permanenti accenti nostrani, e di accoglienza comprensiva ed avida di aspetti dell'arte forestiera e straniera, bruciando più volte le remore e i pesi d'una sensibilità provinciale e riuscendo quasi ogni volta, genialmente, ad assorbire quegli apporti venuti di fuori, ad inserirli in un clima nostro, a costringerli a sciogliersi in atmosfera piemontese, sì che quella vicenda (del resto anche prima offerente esempi di tale facoltà ricettiva e risolutiva, sebbene meno estesi e di più ridotta portata), trova un suo volto nella fusione felice delle molteplici fonti e correnti; e il graduale costituirsi d'una tale configurazione condiziona sempre più gli apporti esterni ad un inserimento. Questo è così pieno, serrato, che le

(4) Luigi Mallè, *Le arti figurative in Piemonte,* Torino, 1962; *Artisti d'oggi per il Barocco piemontese,* Torino, 1963.

stesse presenze esterne daranno, in Piemonte, risultati ben diversi da quelli da esse esplicati altrove; e le esperienze venete, toscane, romane, dell'Italia meridionale o francesi in Torino e in altri centri fra i più vivi della cultura artistica piemontese, vi risuonano con note esclusive qui solo assunte. Ne consegue che il Seicento e il Settecento piemontese, lungi dal chiudersi in una flessione locale del Barocco, raggiungono un eccellente e a volte insuperato esito di visione poetica barocca e barocchetta di portata europea, ma sempre in linguaggio nostro soltanto. Il '600 e '700 in Piemonte non vanno situati in una " regione " liminare della carta geografica d'Italia, ma in un punto, insieme accentrante e radiante, della carta barocca d'Europa ».

La citazione è lunga, ma necessaria per l'importanza dei concetti espressi. Vi si può aggiungere l'accenno del Carboneri all'influenza di artisti di altre regioni, « però vitalmente incardinati nella cultura locale e promotori di essa » (5), per concludere che se la cultura artistica sei-settecentesca piemontese contrasse forti debiti con quelle d'altri centri italiani e di qualche paese straniero, questi debiti furono tosto saldati da un complesso di circostanze per le quali il Barocco in Piemonte assunse un carattere inconfondibile, profondamente diverso dal Barocco romano, veneziano, ligure, napoletano o siciliano, e tale da divenire a sua volta, come disse il Brinckmann, « un dono a tutto il mondo europeo » specialmente irraggiandosi su quello germanico, sì che senza lo scalone juvarriano di Palazzo Madama « non sarebbe sorto nel 1725 lo scalone più bello di Germania: quello del Castello di Würzburg, ad opera del Neumann » (6).

Se non che gli autori cui ci siamo riferiti (e le testimonianze potrebbero essere moltiplicate) insistono, sì, sulla fortissima azione della cultura locale sugli apporti esterni, sulla autenticità di una poetica barocca esclusivamente « piemontese », sulle particolari felici condizioni per le quali insigni artisti forestieri tro-

---

(5) Nino Carboneri, « Architettura », in: *Mostra del Barocco piemontese, Catalogo a cura di Vittorio Viale,* Torino, 1963. Questo catalogo, in tre densi volumi con centinaia di illustrazioni, editi dalla Città di Torino e stampati dalle Arti Grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gross Monti e C., per i saggi e per le schede dei curatori delle varie sezioni della grande « Mostra del Barocco Piemontese » tenutasi a Torino dal giugno al novembre 1963 nelle sedi di Palazzo Reale, Palazzo Madama, Palazzina di Caccia di Stupinigi, è opera fondamentale per la conoscenza e per gli ulteriori studi sull'arte in Piemonte nell'epoca barocca. E' a questo catalogo che si riferiscono in gran parte le nostre note; e la bibliografia che ne accompagna i capitoli è la più vasta, completa ed aggiornata sull'argomento in questione, sì che ad essa rimandiamo il lettore desideroso di approfondimenti.

(6) A. E. Brinckmann, *op. cit.*

GIAN GIACOMO PLANTERY. Atrio e cortile del Palazzo edificato fra il 1715 e il 1722 dall'architetto torinese per il conte Baldassarre Paesana di Saluzzo con una vastità di visione scenografica che ne fa uno dei capolavori dell'architettura barocca piemontese.

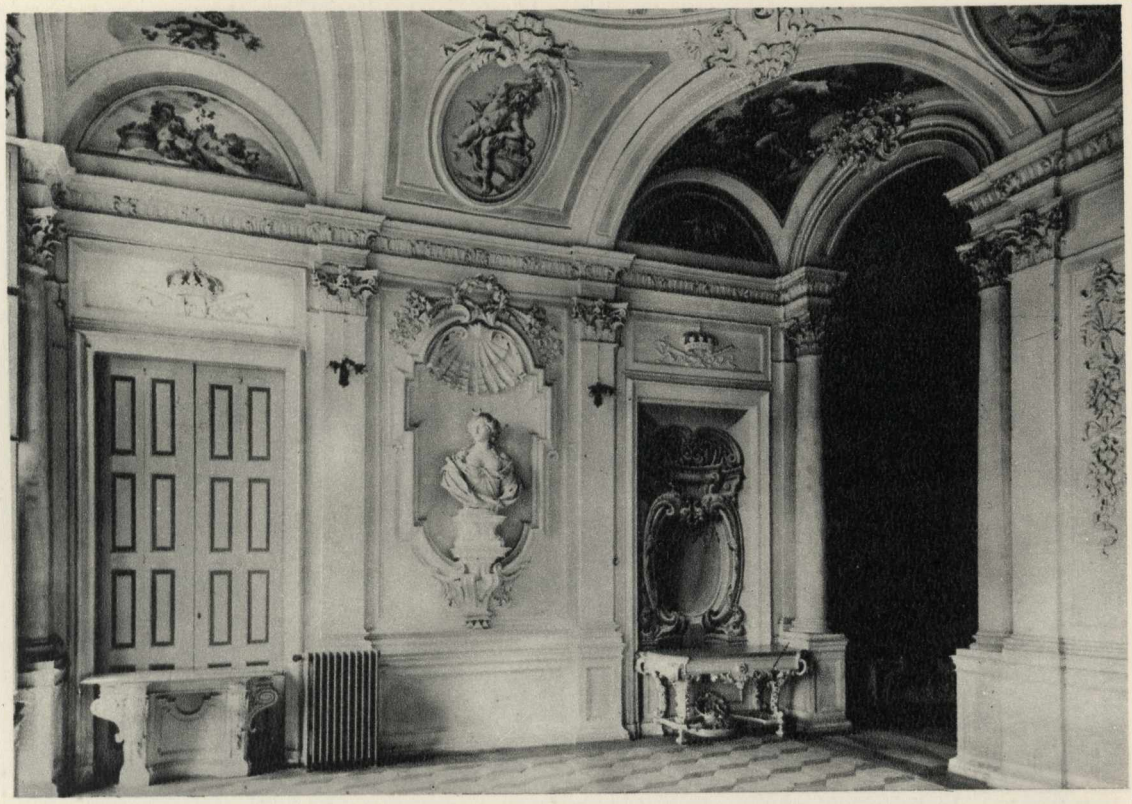
varono in Piemonte, fra il Sei e il Settecento, l'ambiente ideale per manifestare appieno la loro originalità inventiva, la fertilità dei loro genî; ma non analizzano sufficientemente i fattori dai quali dipese la possibilità di tale azione, nè in che siano consistite codeste condizioni ambientali. Tentiamo perciò di chiarirle, al fine di determinare i motivi per cui il « Barocco in Piemonte » divenne il « Barocco piemontese ».

Tutti sanno qual fosse la situazione dello Stato sabaudo negli anni al centro della crisi manieristica cinquecentesca: la compagine politica in completo sfacelo, i territori transalpini e cisalpini occupati dai francesi, meno la Val d'Aosta, Ivrea, Vercelli, Cuneo, Fossano, Asti e Ceva, la rovina economica giunta a tal punto che quando il duca di Savoia Carlo II muore in pietoso abbandono a Vercelli nell'agosto 1553, il suo patrimonio racchiuso in una cassetta consiste in 35 fiorini. Ma in un decennio le sorti sono capovolte. La battaglia di San Quintino nella Francia settentrionale, brillantemente vinta il 10 agosto 1557 da Emanuele Fili-

FILIPPO JUVARRA. Basilica di Superga. Allo studio del celebre monumento il sommo architetto siciliano si dedicò poco dopo il suo arrivo a Torino (1714), e il suo discepolo Sacchetti assegna al 1715 il « disegno con un modello per la Real Chiesa e convento sopra il monte di Superga ». Il primo documento ufficiale relativo alla costruzione è del 10 gennaio 1716; il modello in legno eseguito dal *minusiere* Carlo Maria Ugliengo del 1717. La cupola fu terminata nel 1726 e l'anno dopo erano finiti anche i campanili. La chiesa venne aperta al culto nel 1731. Nell'atrio di Superga, mirabile fabbrica barocca, il Brinckmann ha giustamente scorto « il primo edificio classicistico del Piemonte ».

FILIPPO JUVARRA. La Galleria della Venaria Reale. L'intervento del Juvarra nei lavori di ricostruzione e ampliamento della Venaria Reale, creata da Amedeo di Castellamonte a partire dal 1658, restaurata ed ingrandita da Michelangelo Garove (dopo l'incendio appiccato nel 1693 dalle truppe francesi del Catinat) con progetto di circa il 1699-1700 ma di esecuzione ritardata dalle vicende belliche del 1704-1706, risale al 1714; e la Galleria Grande già era stata ideata e in gran parte costruita dal Garove. Al Juvarra toccò quindi di completarla e decorarla nella volta, fornendo i disegni dei meravigliosi stucchi eseguiti dallo stuccatore Soniano dopo il 1718. Tristemente nota è la deplorevole rovina della Venaria Reale, che fu una delle più stupende « delizie » principesche d'Italia. Con una parte dei fondi (1 miliardo 120 milioni) concessi nel 1961 per il restauro di castelli storici piemontesi in occasione del centenario dell'Unità d'Italia, la Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte ripristinò in modo mirabile questa Galleria che, lunga 83 metri (10 di più della famosa *Galerie des Glaces* di Versailles), larga 12, alta 14, fornita di 44 finestre, è adesso uno degli ambienti più spettacolosi e raffinati che si possano vedere in Europa. Purtroppo resta quasi ignorata perché non vi si può accedere che attraverso sale in miserando stato di conservazione, a dispregio dell'articolo 9 della Costituzione italiana, che ironicamente così suona: « La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione ». Si noti che questa Galleria fu per quasi un secolo magazzino militare e servì anche di scuderia per cavalli e muli. Se la Venaria Reale non sarà totalmente restaurata, la Galleria subirà nuova rovina.

berto al comando dell'esercito spagnuolo contro quello del Montmorency, crea le premesse della conseguente pace, nel 1559, di Cateau-Cambrésis, che stabilisce la restituzione al figlio di Carlo II del ducato quale era nel 1536, prima dell'occupazione da parte di Francesco I, salvo le piazze provvisoriamente tenute da francesi e spagnuoli; e nel 1563 Torino è ufficialmente riconosciuta, con l'insediarvisi del duca, capitale dello Stato sabaudo, benchè di fatto già lo fosse per opportunità di strategia politica fin dall'inizio della lunga lotta tra Francesco I



FILIPPO JUVARRA. Castello di Rivoli presso Torino: particolare di una sala. Per le vicende costruttive di questo castello vedi commento alla Tavola VII. Il busto marmoreo della nicchia rappresenta la Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, moglie di Carlo Emanuele II, ed è opera dello scultore luganese Bernardo Falconi. Fu esposto alla Mostra del Barocco Piemontese del 1963.

e Carlo V, e dalla rivolta religiosa dei Cantoni svizzeri, staccatisi dall'obbedienza ai Savoia (7).

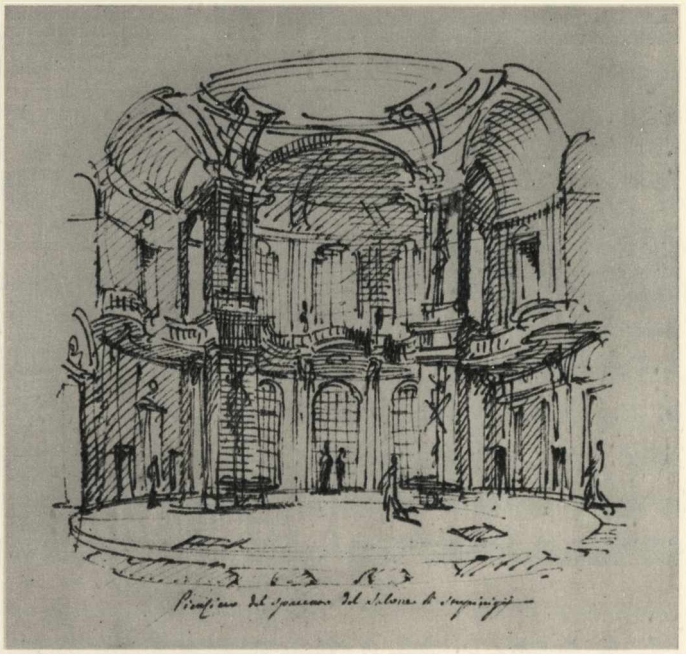
Tuttavia, quando il 7 febbraio di quell'anno Emanuele Filiberto fa il suo solenne ingresso, con la sposa Margherita di Francia, sorella di Enrico II, e col piccolo figlio Carlo Emanuele, principe di Piemonte, d'appena tredici mesi, non sa dove prendere stanza in quella che ancor nel 1581 apparirà al signor di Montaigne una « piccola città in un sito molto acquoso, non molto ben edificato, nè piacevole, con tutto che per mezzo delle vie corra un fiumicello per nettarle delle lordure » (8). Avvezzo allo sfarzo delle Corti europee, l'antico Castello,

(7) Paolo Brezzi, « Barbari, feudatari, comuni e signorie fino alla metà del secolo XVI », in: *Storia del Piemonte,* Torino, 1960.

(8) *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en* 1580-1581, versione di Irene Riboni, Milano 1942.

già Porta Decumana imperiale, in seguito casa forte del marchese di Monferrato, rocca medioevale dei d'Acaia, reggia del « Principe di Piemonte » nominato da Amedeo VIII nella persona del figlio nel 1424 (ed era stata la creazione del « Principato di Piemonte », decisiva per la futura politica cisalpina dei duchi sabaudi) — il palazzo poi prediletto da Madama Reale e perciò detto « Palazzo Madama » gli appare, come di fatto era, angusto e deperito: tanto da non potervi ricevere senza vergogna un ambasciatore. C'è press'a poco sull'area dove sorgerà dopo il 1645 l'attuale Palazzo Reale, il Palazzo del Vescovo, un complesso di fabbricati vari già unito fin dallo scorcio del Quattrocento al Castello da una galleria, che diverrà la celebre Galleria d'arte di Carlo Emanuele I; ed egli vi si insedia provvisoriamente, come aveva fatto con la certezza di dimorarvi per tutta la vita il maresciallo Carlo Cossé di Brissac, governatore del Piemonte francese, ne sopraeleva — scrisse il Cibrario — « inver l'oriente l'ala chiamata Paradiso (9). Ma intanto vagheggia un palazzo ducale suo proprio, degno del Duca di Savoia, e appena terminata la formidabile opera di difesa

(9) Luigi Cibrario, *Storia di Torino,* Torino, 1846.



FILIPPO JUVARRA. Disegno per il salone centrale della Palazzina di Caccia di Stupinigi (1729), il massimo capolavoro del Juvarra nell'ultimo periodo della sua attività a Torino.

FILIPPO JUVARRA. Palazzina di Caccia di Stupinigi (fronte nord verso Torino). La costruzione della mirabile opera fu ordinata da Vittorio Amedeo II l'11 aprile 1729, ma già datata 5 aprile è la lunga e minutissima « Istruzione » dell'architetto per i lavori. La celebre pianta stellare dell'edificio è riscontrabile in precedenti « pensieri » juvarriani. La Palazzina era terminata, nella sua parte centrale, nel novembre 1731, compresi gli affreschi nel salone centrale dei fratelli Valeriani. Il primo periodo costruttivo di Stupinigi si chiude intorno al 1733-34, compiute anche le grandi decorazioni pittoriche di Giovanni Battista Crosato e di Carlo Andrea Van Loo; ma i lavori e gli ingrandimenti, per lunghi anni diretti da Giovanni Tommaso Prunotto, continuarono per quasi tutto il secolo con interventi del Birago di Borgaro e di Ludovico Bo.

della nuova capitale con la costruzione della Cittadella famosa che resisterà superbamente all'assedio del 1706, fonda presso il Duomo quello che verrà chiamato « Palazzo di San Giovanni », predecessore del Palazzo Reale secentesco, il cui nucleo più antico resta il Palazzo del Vescovo (10).

L'episodio illumina una situazione. Agli inizi del regno di Emanuele Filiberto, Torino, piccola città di poco più che 20.000 abitanti, dal punto di vista della sua struttura urbanistico-edilizia non era paragonabile ai grandi centri civili delle altre regioni italiane. Tolte le poche impronte rinascimentali, il Duomo e qualche raro edificio, essa presentava un aspetto ancor quasi medioevale. Lo ha attestato il Cognasso: « Il Rinascimento era trascorso a Torino senza che sorgesse

(10) cfr. Marziano Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino*, Torino, 1959.

BENEDETTO ALFIERI. Chiesa dei Santi Giovanni Battista e Remigio a Carignano (Duomo), (particolare dell'interno). È, per la concezione inconsueta della pianta, l'opera più originale dell'architetto astigiano, successore del Juvarra presso la Corte di Torino, progettata nel 1757. La chiesa fu consacrata nel 1764. La decorazione pittorica, ottocentesca, è in gran parte dovuta a Paolo Gaidano (1861-1916).

— al di fuori del Duomo, capriccio di un uomo di buon gusto — un edificio o religioso o civile che esercitasse influsso, che spingesse alla emulazione » (11). Le case erano piccole e basse, e perciò affollatissime, come constatava nel 1571 il Legato pontificio cardinale Bonelli; l'area del primitivo quadrato romano in buona parte occupata da giardini e da orti. A rappresentarcela al chiudersi della crisi manieristica tardo-cinquecentesca, anch'essa del resto scarsamente sentita dalla cultura piemontese proprio per la mancanza di antecedenti umanistici, è probabile valga la descrizione del Cognasso medesimo della Torino ai tempi di Amedeo VIII: « Fienili, pagliai, stalle si trovavano ancora nelle vie strette e tortuose che ricalcavano i cardini e i decumani romani; le *insulae* rivivevano nei 67 quadratoni o carignoni, ripartiti nei classici quattro quartieri; le vie erano piene di movimento, gli artigiani dello stesso mestiere abitavano tutti nella stessa via che

(11) Francesco Cognasso, *Storia di Torino,* 2ª edizione, Milano, 1959.

BENEDETTO ALFIERI. Scalone del Palazzo Isnardi di Caraglio (Accademia Filarmonica) in Piazza San Carlo a Torino. Sia nella rampa che nell'armonioso vestibolo dal quale si accede al salone d'ingresso, è evidente l'intervento dell'Alfieri che dopo il 1753 rimaneggiò ampiamente il palazzo castellamontiano, dirigendo con il Borra l'intera decorazione al piano nobile.

dall'arte quindi prendeva nome ». Cent'anni dopo Torino continuava « ad avere un'impronta medioevale », anche se a due viaggiatori veneziani, Minucci e Corner, appariva nel 1549 « non molto grande ma molto bella, popolosissima, ben provvista di tutto quanto occorresse per la vita ».

Bastano questi pochi accenni alle condizioni edilizie torinesi nell'età che prelude alla grande ondata barocca, per richiamare all'attenzione uno dei fattori essenziali che conferirono all'avvento del Barocco in Piemonte, e soprattutto alla sua manifestazione architettonica, un carattere — vorremmo dire — di « rivelazione » artistica che sarebbe stato inconcepibile in quelle altre parti d'Italia dove lentamente ma spontaneamente, a guisa di naturali crescite di cultura, s'erano affermate, con meravigliose stratificazioni stilistiche, le varie civiltà artistiche dalla romanica appunto alla barocca. S'è scritto che l'odio per il « vecchio » scatenatosi nella modernissima Torino del Seicento e del Settecento portò alla distruzione della città medioevale, di cui non resta che qualche portale, qualche

BERNARDO ANTONIO VITTONE. Particolare dell'interno della chiesa di Santa Chiara a Bra. Iniziata nel 1742, l'opera, « di delicata chiarezza rococò » (Brinckmann) è uno degli esempi del « tipico rococò piemontese, fecondo di insegnamenti anche al di là dell'àmbito locale nell'autunno del barocco » (Carboneri).

finestra, qualche fregio (12). C'è da domandarsi, però, perchè questa medesima distruzione non sia avvenuta — se non nei limiti consueti ad ogni rinnovamento architettonico-urbanistico connesso col mutar del gusto lungo il tempo — a Roma o a Firenze, a Venezia o a Napoli. Il fatto è che, a differenza da queste città, non esisteva a Torino una tradizione costruttiva d'alto livello artistico capace di sopravvivere all'impeto delle forme nuove, e all'occorrenza di opporvisi dialetticamente. Anche il Carboneri, riferendosi alla età manieristica piemontese, parla di « una civiltà architettonica alquanto esangue dopo la attardata produzione medioevale » (13).

Con ciò non si vuol dare il minimo credito al superato pregiudizio d'un deserto artistico, d'un letargo culturale nel Piemonte antecedente l'epoca barocca. Li smentiscono le tante e splendide testimonianze romaniche e gotiche dissemi-

(12) F. Cognasso, *op. cit.*
(13) N. Carboneri, *op. cit.*

nate nella regione, dalla Sagra di San Michele al Sant'Andrea di Vercelli, da alcune celebri abbazie come quella di Staffarda, Vezzolano, Ranverso, ai castelli della Val d'Aosta, del Canavese, del Monferrato, delle Langhe, del Saluzzese e Cuneese, del territorio torinese dove non manca, ripetiamo, col Duomo e qualche altro edificio, una timida affermazione rinascimentale; la magnifica presenza, durante il glorioso Ducato d'Amedeo VIII, d'una pittura di respiro « europeo » dovuta al torinese Giacomo Jaquerio; e più tardi l'accento già « italiano » per i suoi echi lombardi del casalese Giovanni Martino Spanzotti, il sublime dramma sacro inscenato sui Sacri Monti da Gaudenzio Ferrari nei primi due decenni del Cinquecento. Se non che lo stesso Amedeo VIII, avanti e dopo l'ascesa al trono di S. Pietro, se n'era rimasto oltre le Alpi accontentandosi di affidare al figlio il titolo e la funzione di « Principe di Piemonte », cioè di reggitore dei possessi subalpini dello Stato sabaudo; quindi per un secolo la compagine statale era entrata in crisi, come s'è detto, fino all'estremo sfacelo territoriale, politico ed eco-

BERNARDO ANTONIO VITTONE. Particolare dell'interno della chiesa di Santa Chiara a Torino. La chiesa fu progettata nel 1745, ed è quindi la prima opera importante del Vittone rimasta a Torino.

nomico. Un Piemonte, dunque, porzione del Ducato, anche allora esisteva come « indicazione » di possibilità politica; ma la sua autentica « costruzione » spirituale, che in breve ne farà lo Stato, per antonomasia, dei Savoia, comincia soltanto col vincitore di San Quintino; e ne fa fede quanto scriveva da Torino l'ambasciatore veneto Mario Foscarini: « Dopo Emanuele Filiberto li popoli del Piemonte sono andati cangiando costumi in guisa che mettendo quei primi a confronto di questi d'oggi, non paiono usciti da un paese medesimo » (14). Una costruzione, si badi, che proseguita fino a Carlo Emanuele III, a Vittorio Amedeo III, coincide tutta, a termini di cronologia, con l'epoca barocca.

Insomma, se non terra barbara, in un certo senso e nella sua maggior parte il Piemonte al settimo decennio del Cinquecento era culturalmente terra vergine od almeno così poco sfruttata da precedenti esperienze artistiche da riuscire come poche altre estremamente ricettiva d'una nuovissima seminagione stilistica. E va

(14) F. Cognasso, *op. cit.*

Bernardo Antonio Vittone. Chiesa parrocchiale dell'Assunta a Grignasco in Valsesia. Iniziata nel 1750, è opera della maturità del grande architetto torinese, una delle « tre stelle » — per usare l'espressione del Brinckmann — dopo il Guarini ed il Juvarra, del firmamento architettonico barocco piemontese. La scalea venne aggiunta dall'architetto Duelli nel 1772.

BERNARDO ANTONIO VITTONE. Particolare dell'interno della chiesa di Santa Maria di Piazza a Torino. In questo capolavoro del Vittone, del 1751-52, « è particolarmente interessante la 'duplice cupola sul vano principale e sul presbiterio » (Carboneri).

considerata anche l'indole dei suoi abitanti, inclini alla moderazione, alla prudenza, alla riflessione, poco espansivi, legati individualmente alle abitudini e collettivamente alle tradizioni. In simili contingenze, e nella povertà edilizia e monumentale di Torino e del Piemonte — della capitale cui s'imponeva un nuovo prestigio, della regione che andava facendosi il centro politico ed economico dello Stato — il primo manifestarsi, ancorchè cautissimo, della poetica barocca più che apparire il naturale avvio d'una evoluzione del gusto che sostituisce con inedite forme d'arte altre forme fatalmente esauritesi, sembra l'improvvisa scoperta d'una fantasia prima assopita, la rivincita intellettuale e morale d'una gente che spiritualmente si ritrova e rinasce con la forza e gli entusiasmi della giovinezza, l'espressione d'una civiltà che comincia allora a fiorire freschissima, e quindi essenzialmente un fatto di costume.

E' il vento dell'immaginazione che, prima con accenni di brezza leggera (gli accenni che ci offre Ascanio Vittozzi), via via prende a soffiare gagliardo spazzando dal cielo la nuvolaglia grigia e aprendo squarci di ridente azzurro sopra

GIOVANNI BATTISTA E VINCENZO SCAPITTA. Cortile del Palazzo Gozzani di Treville a Casale Monferrato. Fu Vittorio Tornielli a rivendicare la nascita piemontese (Valenza) di G. B. Scapitta fra il 1651 e il '54, prima creduto siciliano. Ma la sua morte avvenuta nel 1714 rende improbabile una sua paternità di quest'opera di carattere così dichiaratamente settecentesco, onde è da supporre un ampio rimaneggiamento del nipote Vincenzo, prosecutore dei lavori dello zio.

un paese mortificato; e il popolo — questo popolo piemontese così cauto e saggio — di colpo s'entusiasma dei nuovi aspetti, si guarda attorno sorpreso d'una luce e d'uno spazio inconsueti, s'accorge con meraviglia d'aver fino allora vissuto in vicoli bui accontentandosi di lavorare, di combattere, di soffrire; e alza gli occhi alle nuove cupole, alle adorne facciate dei nuovi palazzi, ai quadri che narrano storie sacre e profane, alle sculture che celebrano santi ed eroi, e s'abbandona alla felicità del contemplare cose belle e nobili, e avidamente altre ne chiede agli artefici. Forse c'è un grano di follìa in questo improvviso senso di liberazione e di conquista, come nella prodigalità con cui i duchi sabaudi profondono somme enormi per costruire edifici sontuosi, spremendo le magre risorse dei sudditi. Ma, se mai, non s'incontra essa con la follìa lucida del Guarini, l'architetto matematico che nell'età scenografica del Bernini e del Borromini medita sui costruttori gotici per ideare l'intreccio prodigioso degli archi nelle cupole del San Lorenzo e della Sindone?

La disponibilità di Torino e del Piemonte a divenire il campo sperimentale d'una nuova civiltà artistica era dunque unica, nell'ultimo terzo del Cinquecento, fra le capitali italiane. Alla città salita ad un prestigio politico che in precedenza non aveva mai conosciuto, occorreva il decoro del rango che le aveva procurato Emanuele Filiberto, e che il principe, dopo la riconquista, si sforzò di darle. « Uomo di cultura era Emanuele Filiberto e la cultura portò a Torino », ha scritto il Cognasso. Ma ha anche aggiunto che se il duca aveva nobili pensieri (voleva che si studiasse « il modo di adornare la città di onorati edifici » e decretò che « chiunque volesse abbellire la propria casa, potesse costringere il vicino a cedergli la sua parte di stabile o di terreno, purchè iniziasse i lavori in un anno e li terminasse in tre »), disponeva di poco denaro. Se il denaro ci fosse stato, se non si fosse dovuto ricorrere ad economici palliativi come quello di far « imbiancare le vecchie costruzioni più sconce », e se sia il Palladio che Pellegrino Tibaldi avessero avuto occasione di intervenire come più tardi intervenne il Vittozzi in decisive imprese urbanistiche e architettoniche, è probabile che le innovazioni costruttive torinesi si sarebbero svolte, già fra il 1563 ed il 1580, anno della morte del duca, secondo un gusto tardorinascimentale. Si sarebbe avuto cioè un precedente stilistico al Barocco di notevole vitalità, che avrebbe avvicinato la situazione torinese a quella degli altri centri maggiori italiani; ed ha notato in proposito il Carboneri che se la chiesa dei Santi Martiri (1577) fosse stata compiuta dal Tibaldi che ne aveva quasi certamente dato il disegno poi interpretato da passivi esecutori di diversa sensibilità; se il Tibaldi stesso avesse attuato il desiderio ducale di costruire una grande chiesa « con uno monasterio » in Piazza Castello per ospitare la SS. Sindone, « l'architettura torinese e l'urbanistica stessa della città avrebbero assunto un volto pellegriniano, che invece non ebbero: era il 1583, anno precedente l'avvento del Vitozzi, cui toccherà por mano, con duratura e ben più feconda presenza, all'una e all'altra. Così un'architettura precorritrice come quella del Pellegrini ebbe, per circostanze fortuite, sviluppo e risonanze circoscritti; mentre la visione misurata e apparentemente più debole del Vitozzi, la quale, pur non ignara del Pellegrini, poteva inaridirsi nelle secche di compiaciuti decorativismi, dischiude al Piemonte la via maestra per un diuturno percorso, che la fulgurazione guariniana, appunto perchè eccezionale, potrà sopravanzare ma non precludere, inoltrandosi esso ancora

COSTANZO MICHELA. Chiesa di Santa Marta ad Agliè nel Canavese. Iniziata probabilmente nel 1740, questa interessantissima opera di derivazione guariniana pone in luce la genialità dell'architetto canavesano, la cui « fondamentale e perentoria drammaticità » (Carboneri) è stata finora troppo trascurata.

per vie minori nel Settecento » (15). Di fatti il Vittozzi opera a Torino dal 1584 al 1615: e siamo quindi al pieno avvio del Barocco secentesco, che nella città subalpina, e di riflesso nell'intero Piemonte, ha così mano libera superando anche, sia pure con attardati compromessi (come appunto quelli del Vittozzi) gli scarsi esempi di un Manierismo che non s'era potuto affermare.

Ma giungiamo ormai al regno di Carlo Emanuele I, principe geniale d'un dinamismo incontenibile (diceva di lui un ambasciatore veneto: « Par quasi impossibile che in tanta piccolezza di corpo si trovi tanta forza, agilità gagliardia »), figura d'eccezionale importanza per il divenire dell'arte piemontese. Ciò che per il lustro della capitale non aveva potuto attuare il padre, limitandosi a dare inizio al Palazzo di San Giovanni ed alla chiesa dei Martiri; a restaurare la piccola chiesa di Santa Maria del Presepe, poi divenuta con la costruzione guariniana la chiesa di San Lorenzo (16); a compiere le prime trasformazioni del Castello del Valentino già appartenuto a Melchiorre Borga-

---

(15) N. Carboneri, *op. cit.*

(16) Giuseppe Michele Crepaldi, *La Real Chiesa di San Lorenzo in Torino,* Torino, 1963.

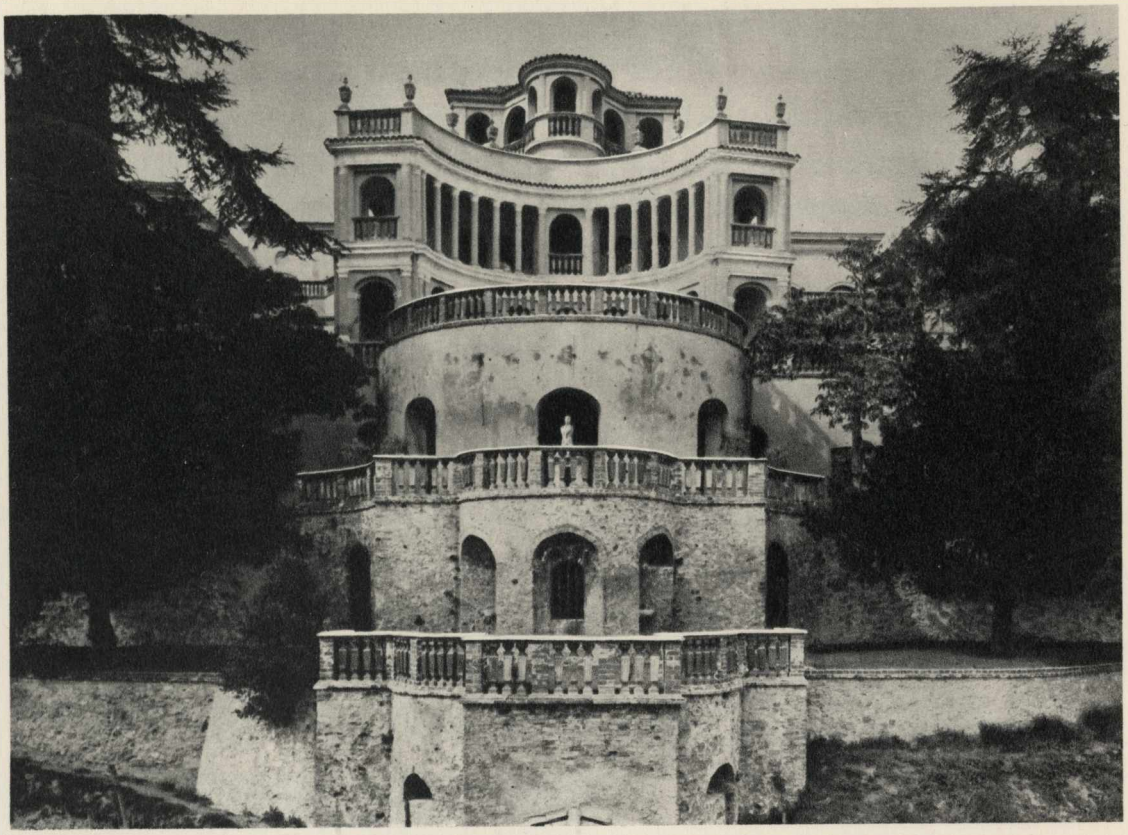
Francesco Ottavio Magnocavallo. Chiesa parrocchiale di San Vincenzo a Casorzo nel Monferrato. Costruita su pianta a croce greca nel 1736, va considerata un « promettente esordio » dell'architetto casalese che nel Monferrato rappresentò « la reazione al rococò scapittiano »: in essa già si palesa « la tendenza a contenere il moto barocco entro i confini di una solenne stesura » (Carboneri).

rello, a Renato di Birago, presidente del Tribunale al tempo del dominio francese in Piemonte, al tesoriere della duchessa, Giovanni De Brosses (17); a creare il famoso Parco col palazzo del Viboccone; a raccogliere quadri, sculture, libri e manoscritti, a chiamare artisti e artigiani forestieri, pittori come il Kraeck o Carracha, l'Ardente, l'Argenta, scultori come il Mosca e il Bordier, ingegneri militari come il grande Paciotto per la Cittadella, cesellatori come il Cesati e l'Alvigi, armaioli come il Cesa e il Negroli, maiolicari faentini forse su suggerimento di Alessandro Ardente ch'era di Faenza; lo attuò l'irrequieto attivissimo figlio fra guerre continue e maneggi politici.

Forse ancor più di Emanuele Filiberto, il cui primo pensiero era stato di fortificare Torino con un'inespugnabile fortezza (egli seguiva con impazienza i lavori del Paciotto e nel 1566 l'oratore veneto Correr riferiva che il duca, dopo il figlio, non aveva cosa più cara al mondo della Cittadella), Carlo Emanuele I sentì l'ambizione — ed ancor più la necessità politica — di dare a Torino quel

(17) cfr. *Il Castello del Valentino*, a cura di Marziano Bernardi, con testi di F. Cognasso, M. Bernardi, A. E. Brinckmann, A. M. Brizio, V. Viale, Torino, 1949.

Mario Ludovico Quarini. Particolare della facciata della chiesa di San Filippo a Chieri. È opera giovanile dell'architetto chierese che, seguace e prosecutore del Vittone, trasfuse « nel neoclassicismo incipiente tipici e ancor vivi elementi settecenteschi ».

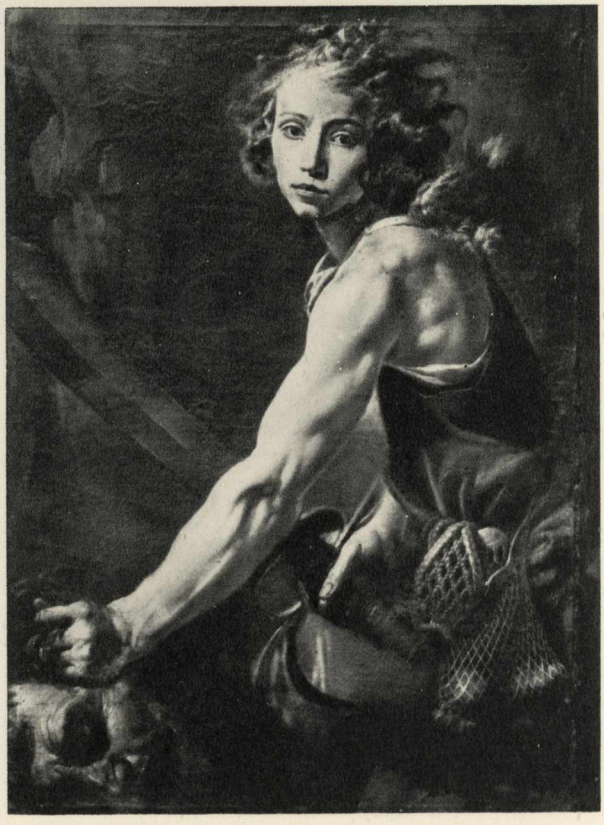


ARCHITETTO ANONIMO. Castello di Villadeati nel Monferrato. Non si conosce né l'autore né la data di progettazione o costruzione di questa singolare opera che splendidamente ambientata nel paesaggio pittoresco è un chiaro indice del momento di transizione dal Barocco al Neoclassicismo in Piemonte. Tuttavia, secondo Andreina Griseri (comunicazione orale), la parte inferiore della costruzione sarebbe di gran lunga antecedente a questo momento, richiamandosi a motivi di Pirro Ligorio.

prestigio di città capitale che poteva venirle da un aumentato decoro urbanistico ed edilizio. E questo puntiglio orgoglioso, ereditato dai successori, fu uno dei fattori che più contribuirono a qualificare in Piemonte l'affermazione del Barocco: un'affermazione che, come si è detto, trovando un terreno sgombro da tradizioni codificate, rivestiva perciò un carattere di fioritura vergine, per altro perfettamente inserita nelle esigenze storiche del tempo. Non si trattava, per soddisfare codeste esigenze, di aggiungere a bellezza antica bellezza di forme nuove secondo l'evolversi del gusto, bensì di farle crescere con atto di volontà accentratrice da un terreno, salvo rare eccezioni, povero ed incolto. E se a Roma e negli altri grandi centri civili italiani esse potevano sorgere per uno spirito di emulazione fra illustri casate, fra potenti prelati e ricchissimi patrizi e borghesi pervenuti ai posti di comando del commercio e dell'industria, a Torino ed in

tutto lo Stato sabaudo all'aprirsi dell'epoca barocca questa gara — in un paese che faticosamente stava cercando un suo assetto politico, sociale ed economico, e contemporaneamente iniziava il suo audace gioco di rischiosi equilibri sullo scacchiere europeo — non era ancora possibile, andava rinviata di quasi cent'anni. Per ora al principe, al suo assolutismo illuminato di sovrano, toccava di gettar le basi alla trasformazione, anzi alla formazione, artistica della capitale e dello Stato.

Questa la circostanza che condiziona, come un fenomeno specificatamente caratterizzato nel grandioso rinnovamento stilistico italiano del Seicento, la nascita e dal più al meno l'intero corso del Barocco in Piemonte. Perchè da Carlo Emanuele I, cioè dai primi accenni di un rinnovamento architettonico-urbanistico in Torino, a Vittorio Amedeo III, col quale il Rococò cede al Neoclassico, ciò che di « artistico » avviene in Piemonte è soprattutto espressione della volontà della dinastia, un riflesso del gusto della Corte sabauda, od almeno degli artisti-registi



Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo. Davide. Questa tela della pinacoteca di Varallo costituisce, come ha scritto Andreina Griseri, « una delle più personali interpretazioni del tema caravaggesco, databile poco dopo il 1616-17, destinato ad importare in Piemonte i modi del secondo momento del caravaggismo ».

CARLO CLAUDIO DAUPHIN. Elisabetta Maria Francesca di Savoia, regina di Portogallo, e una dama del suo seguito. Appartiene ad una serie di grandi ritratti equestri, composti a guisa di scene di caccia, che ornavano con le *Cacce* del Miel il salone della Venaria Reale ideato dal Castellamonte, e che si vedono riprodotti nelle incisioni del Tasnière illustranti il celebre libro di Amedeo di Castellamonte sulla Venaria. I quadri pervenutici sono ora divisi fra il Palazzo Reale di Torino ed il Castello di Racconigi: in questa vasta tela (m. 3,55 x 3,79) si è scorto qualche intervento estraneo, forse del Monbasiglio, aiuto del lorenese Dauphin la cui attività a Torino è documentata dal 1655 al 1675 in una corrente di gusto fra il Bernini e il Van Dyck.

(esempio tipico Filippo Juvarra) che operano nell'ambito della Corte stessa ed ai quali il principe ed i suoi consiglieri hanno dato la loro fiducia.

Sarebbe puerile — partendo dalle nostre attuali posizioni ideologiche, dal nostro concetto di vita democratica che amerebbe rintracciare individualità e fermenti popolari opposti all'assolutismo del principe in un periodo storico che fatalmente li ignora — tentar di sminuire la saldezza e i frutti del legame che

per circa due secoli, malgrado le guerre, le carestie e le pestilenze, i soprusi da una parte e i patimenti dall'altra, malgrado le egoistiche ambizioni dei sovrani cui corrispondono i pesi fiscali sui sudditi, stringe il popolo piemontese alla dinastia che lo domina. Possono esservi state parentesi di guerre civili, ma sempre nei limiti d'una lotta per il potere nella cerchia della famiglia regnante; e mentre il popolo non l'ha mai rinnegata, la nobiltà le è rimasta fedele non esistendo fra sovrano e feudatari quel dissidio su cui si imperniò la gran lotta per l'unità politica francese. Dalla riconquista di Torino nel 1563 alla Guerra delle Alpi in cui le armate sarde si oppongono valorosamente agli eserciti rivoluzionari, il Piemonte fa blocco intorno alla dinastia; e se l'episodio di Vittorio Amedeo II che spezza il collare dell'Annunziata, ultima sua ricchezza personale, per spartirlo fra i contadini affamati mentre intorno rosseggiano gli incendi appiccati dal Catinat ai castelli sabaudi, può far parte di un'aneddotica encomiastica, l'eroismo dei torinesi nel sostenere il terribile assedio del 1706 è una prova dell'incrolla-

SEBASTIANO RICCI. Agar nel deserto. È un soprapporta della Sala degli Staffieri del Palazzo Reale di Torino, proveniente dal Castello di Rivoli. Databile verso il 1727. La copiosa attività del Ricci per la Corte di Torino fu dovuta alla stima del Juvarra per il pittore veneto. Come parecchi altri, questo soprapporta fu allargato nel 1731 dal pittore Alessandro Trono per adattarlo alla nuova collocazione.

bile fedeltà al sovrano; sì che durante i due secoli barocchi quando si dice Piemonte si dice Casa Savoia.

E' questa una realtà da tener presente per comprendere il motivo della unità dell'arte piemontese nel Sei e Settecento, unità che ha riscontro in Francia nel lungo regno di Luigi XIV, e di cui non si hanno molti altri esempi nei restanti paesi d'Europa. Quello che allora l'arte realizza in Piemonte, lo realizza in gran parte a specchio della Corte. Essa non soltanto ordina, dal tempo del Vittozzi fin oltre quello di Filippo Juvarra, gli ampliamenti urbanistici, ma con tassativi decreti scende ai minuti controlli nei rinnovamenti edilizi, sia per l'altezza degli edifici in rapporto alla larghezza delle strade, sia per la regolarità degli allineamenti delle case e per l'uniformità e la simmetria delle loro facciate e la dotazione di portici, che per i tempi delle fabbricazioni; e di conseguenza si istituisce a modello per la nobiltà, per il clero, per la borghesia benestante, per

MARIA GIOVANNA CLEMENTI, detta LA CLEMENTINA. Ritratto di Vittorio Amedeo II, appartenente al Palazzo Reale di Torino. Eseguito intorno al 1723-25, è indicativo dell'orientamento « oltre la tradizione locale, verso modi franco-fiamminghi » della pittrice torinese, attivissima come ritrattista di Corte.

GIOVANNI BATTISTA CROSATO. Medea risuscita Esone. È uno dei venti pannelli illustranti le *Metamorfosi* di Ovidio che probabilmente componevano lo zoccolo di una sala del Palazzo Reale, e che, trasportati in epoca imprecisata a Palazzo Madama furono rimontati nel 1927 a costituire lo zoccolo della « Sala verde » di questo palazzo. Lo zoccolo venne temporaneamente trasferito nel Palazzo Reale per la Mostra del Barocco Piemontese del 1963. La identificazione di questi pannelli come capolavoro del Crosato, forse eseguito dal pittore veneziano nel suo secondo soggiorno a Torino (1740-43 circa), è dovuta ad Andreina Griseri. Nel catalogo dei dipinti del Museo Civico d'Arte Antica Luigi Mallè così parla di questa scena: « L'incantesimo, operato dalla maga quasi danzante, si compie tra resti archeologici, nature morte piuttosto nordicizzanti, simboli ferali e sotto la falce di luna che pare evocata dalla bacchetta stessa di Medea: la complessa cultura veneta e romana si compone, qui, su un piano di rarefatta freddezza che insapora il barocchetto vezzoso non solo d'una lucidità illuministica, ma perfino d'un rigorismo neoclassicistico avanti lettera, già inglobante suggestive evocazioni di romanticismo; e in questo senso il paesaggio nudo e spettrale è il punto più alto della scena e uno dei più belli dell'intera serie ».

i piccoli privati. Ognuno guarda a ciò che fa il principe, ora con l'ambizione di emularlo (ed abbiamo il caso del conte Baldassarre Paesana di Saluzzo che fra il 1715 e il 1722 fa costruire da Gian Giacomo Plantery il grandioso palazzo di via della Consolata, badando però anche a trarne vantaggio economico dal gran numero di appartamenti dati in affitto), ora con un sospiro di rammarico per l'enorme divario dei mezzi e delle possibilità. S'intende che il complesso dei regolamenti urbanistico-edilizi non emanava direttamente dal principe, ma dalla Magistratura delle Fabbriche, dal Consiglio delle Fabbriche e Fortificazioni, più tardi dal Congresso o Consiglio degli Edili, e che il Corpo Decurionale non poteva disinteressarsi del decoro della città; tuttavia la volontà del sovrano restava determinante in ogni decisione riguardante l'estetica della capitale. E' poi interessante notare la tipica conformazione per così dire « sociale » che andavano

CARLO ANDREA VAN LOO. Il riposo di Diana. Il grande affresco che copre la volta della camera da letto nell'Appartamento della Regina della Palazzina di Caccia di Stupinigi fu eseguito dal pittore nizzardo, per incarico di Filippo Juvarra, nel 1733, e pagato 2500 lire. Giuseppe Fiocco lo ha definito « fine senza leziosità, tutto color dell'autunno e dell'erba secca, più arazzo che pittura ». Questa riproduzione non dà che una parte della grandiosa composizione, una delle più fresche pitture che ornino un soffitto piemontese.

assumendo i nuovi palazzi torinesi, non destinati di solito ad esclusivo uso del proprietario, ma al di sopra del piano nobile abitati da inquilini borghesi e dal popolo minuto: « gerarchia di abitazioni che permetteva quei contatti frequenti, utili per stabilire una comunanza di sentimenti fra tutti gli strati della popolazione » (18).

Questa rigida disciplina del gusto spiega come Torino nasca quale città « nuova » barocca con una sua così netta fisionomia stilistica unitaria. Ciò avrebbe potuto imbrigliare l'estro, favorire una specie di conformismo della fantasia. Ma troppo libera, impetuosa, feconda era l'immaginazione artistica nell'età

(18) F. Cognasso, *op. cit.*

GIOVANNI MICHELE GRANERI. Mercato al quartiere torinese del « Balôn » e commedianti. Datata 1752 nell'insegna della casa di sinistra in primo piano, quest'ampia tela (m. 1,56 x 2,05) del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, già al Castello della Morra, di proprietà dei conti Morra di Lavriano, è tipica della piacevole narrativa figurata — vera e propria ripresa di quella « bambocciante » romana del Seicento — del seguace di Pietro Domenico Olivero sul fortunato filone d'una pittura argutamente dilettosa e popolaresca, interessante anche come testimonianza di costume.

barocca, perchè questa minaccia si traducesse in fatti. S'ebbe tutt'al più in Piemonte, nel prodotto dell'arte e aiutando le innate qualità del popolo, più che altrove sempre presente il senso della misura, quasi l'etichetta di Corte guidasse anche la mano del semplice artigiano. Il Barocco piemontese riflette, sì, con la sua purezza e sobrietà in un'epoca propensa agli eccessi del gusto, l'equilibrio morale, la dignità della gente subalpina, ma appare come un'opera corale costantemente disciplinata da un orchestratore che sta al centro delle sparse attività e le regola e le guida. Di qui la qualità di gusto che lo contrassegna in tutte le sue forme, architettura, pittura, scultura, decorazione, scenografia, arredamento e applicazioni artigianali; la sua coerenza fra sentimento ed azione estetica, fra ambiente morale e attività intellettuale: coerenza che quando è perfettamente

raggiunta rende artisticamente felice tutto un periodo creativo, riesce a definirlo in ogni suo aspetto, salda ogni dissidio fra forma e contenuto, crea insomma con sicurezza costante ed ordine armonioso quella suprema entità dell'arte che è lo stile, il quale sembra identificarsi allora con il costume. E nel Barocco piemontese il binomio arte-costume appare infatti inscindibile. Tutto ciò che artisti ed artigiani creano si presenta come un immenso apparato scenico in cui la finzione artistica ha radunato dalla vita gli elementi più acconci per proiettarli, sintetizzati, in una sorta di rappresentazione teatrale ora fastosa ora leggiadra ma sempre supremamente pittoresca, ricca, cangiante, estrosa, e in ogni minimo particolare improntata di originalità inventiva. Arte quale rappresentazione figurata, messinscena di un teatro ideale che comprende tutta la società; costume quale espressione dell'ambiente di cui codesta arte è il riflesso.

Questa fusione di moventi estetici, questo accentramento (nelle direttive

Francesco De Mura. Una delle « Storie di Cesare e Alessandro ». Appartiene ad una serie di nove soprapporta al secondo piano del Palazzo Reale di Torino, inviate da Napoli nel 1758, le quali « bene documentano l'ultimo svolgimento del pittore con tratti di protoclassicismo affine al Subleyras » (Griseri). Il De Mura ebbe fitti rapporti di lavoro con Torino, dove fu tra il 1741 ed il '42 per dipingere vasti affreschi in Palazzo Reale.

C. F. Beaumont, I Nepote, A. Dini. Alessandro rende omaggio a Rossana. È un arazzo della serie « Storie di Alessandro », la prima tessuta nella fabbrica di Torino. La serie completa — avverte Mercedes Viale Ferrero — comprende undici arazzi, dei quali sette già in lavorazione nel 1734 e terminati probabilmente nel 1740. Il pittore Claudio Francesco Beaumont ricevette l'ordinazione dei bozzetti nel 1731, vari pittori fornirono i cartoni agli arazzieri Vittorio Demignot e Antonio Dini. La Viale Ferrero assegna questo arazzo, del Palazzo Reale di Torino, al laboratorio di alto liccio di Antonio Dini, ed il cartone al pittore Ignazio Nepote (1737).

della Corte) dell'azione artistica si riscontrano particolarmente nel periodo che corre dal Vittozzi al Juvarra. Ma nei vari campi di questa azione occorre distinguere i risultati preminenti. Anche chi, per la mostra torinese del 1963, curò la sezione della pittura, Andreina Griseri, non potè rinunziare ad un riconoscimento che trova consenzienti tutti gli storici e critici: «Che cosa sia il barocco a Torino lo può dire in persona prima solo l'architettura che metteva in atto il proposito anzi la preoccupazione di creare una città moderna, ma con ampio spazio per le ragioni della nuova età e la loro irriducibile evidenza. Per la pittura, inutile cercare a Torino i tratti del barocco per antonomasia » (19); e già il Mallè aveva rammentato che in Piemonte « l'architettura è certo il campo in cui meglio si persegue una continuità di sviluppo con emergenze, spesso affiancate di notevoli

(19) Andreina Griseri, « Pittura », in: *Mostra del Barocco piemontese, Catalogo cit.*

personalità » (20). Basti poi citare il più sensibile e poetico esegeta dell'arte piemontese, Giovanni Testori: l'architettura « nel Barocco piemontese è l'arte principe e dominatrice... la pittura gioca nella grande folata del Barocco [in Piemonte] una parte secondaria » (21); e Carlo Ludovico Ragghianti, il quale, confermando il giudizio del Brinckmann che aveva scorto nell'architettura barocca piemontese uno dei maggiori eventi dell'arte europea, nota come « pittura e scultura hanno un posto relativamente marginale nel quadro complessivo dell'arte in Piemonte, e comunque non riescono a dare al barocco piemontese la fisionomia inconfondibile che ha » (22): il che costituisce un'affermazione forse troppo limitatrice, perchè non considera l'opera del Tanzio da Varallo, uno dei massimi pittori del Seicento italiano, « disperato genio delle Alpi » (noi lo chiamammo un giorno il « Caravaggio delle Alpi »), di « statura eroica, veramente somma » (Testori).

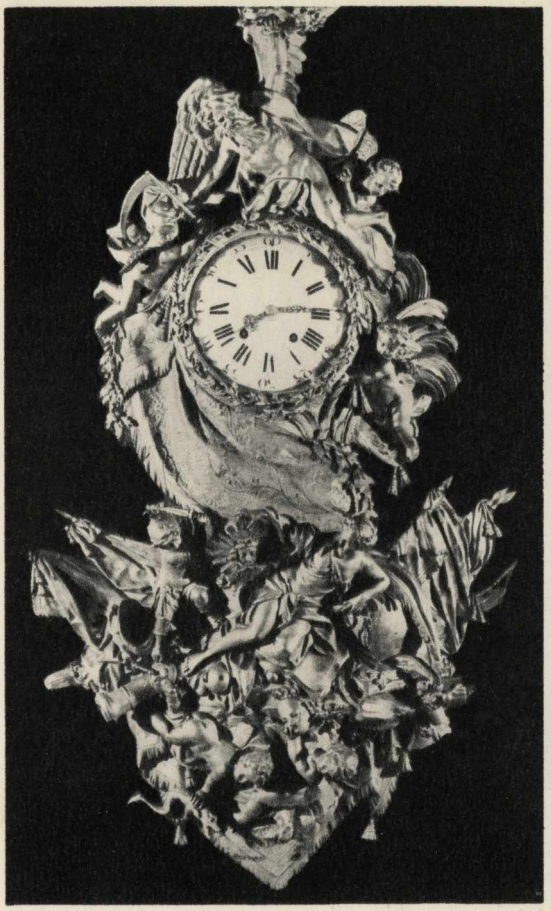
---

(20) L. Mallè, *op. cit.*

(21) Giovanni Testori, « Barocco splendido e funesto », in: *Settimo Giorno,* Milano, 9 luglio 1963.

(22) Carlo Ludovico Ragghianti, « Arte e 'decorazione' nel Barocco in Piemonte », in: *La Stampa,* Torino, 19 luglio 1963; « Orientamenti sul Barocco in Piemonte », in *Selearte* N. 65, Firenze, 1963.

FRANCESCO LADATTE (?). Ratto di Proserpina. Esaminando questo bellissimo gruppo morbidamente modellato in terracotta e confrontandolo con quello analogo di Ignazio o Filippo Collino databile intorno al 1754, della Galleria dell'Accademia Albertina di Torino, Luigi Mallè propende per un'attribuzione a Francesco Ladatte, che fra il 1746 e il '48 fu maestro di Ignazio; ed assegna l'opera a circa il 1750. Il gruppo potrebbe essere il bozzetto d'un marmo esposto dal Ladatte a Parigi, o di un altro marmo da lui eseguito dopo il ritorno a Torino. L'opera, che risente del gusto francese, è del Museo Civico d'Arte Antica di Torino.



FRANCESCO LADATTE. Il Tempo e la Gloria Militare. La virtuosistica figurazione allegorica in bronzo dorato, capolavoro di tecnica del modellato e del cesello, è il vistoso ornamento di una pendola del tipo *à placard* o *cartel*, alta m. 1,35 infissa in una specchiera della « Sala della Colazione » o « Stanza del Tempo » al primo piano del Palazzo Reale di Torino. Il Ladatte la eseguì e firmò nel 1775, e gli fu pagata nel 1777 lire 5000. (Per il Ladatte vedi commento alla Tavola XXVI). È un'opera di straordinaria eleganza, nel pieno gusto Luigi XV, e il suo ritardo stilistico non sminuisce — osserva Luigi Mallè — la qualità superba del cesello e la magistrale distribuzione delle parti.

IGNAZIO COLLINO. L'Affabilità. Le quattro grandi statue in marmo per la Galleria dell'Armeria del Palazzo Reale di Torino, fra le quali questa *Affabilità* o *Sapienza*, furono pensate ed eseguite fra il 1758 e il 1762 da Ignazio Secondo Maria Collino (Torino o Pinerolo? 1724 - Torino 1793) a Roma, dove lo scultore si trovava dalla fine del 1748, dopo l'alunnato alla scuola del Beaumont e presso Francesco Ladatte, inviatovi a studiare da Carlo Emanuele III. Il grande successo ottenuto a Roma ed a Torino da queste statue favorì la nomina a « scultore di Sua Maestà » di Ignazio, in sostituzione di Simone Martinez. Con il fratello Filippo (1737-1800), la cui personalità di scultore si confonde spesso con quella preminente di Ignazio, egli rientrava a Torino nel 1768.

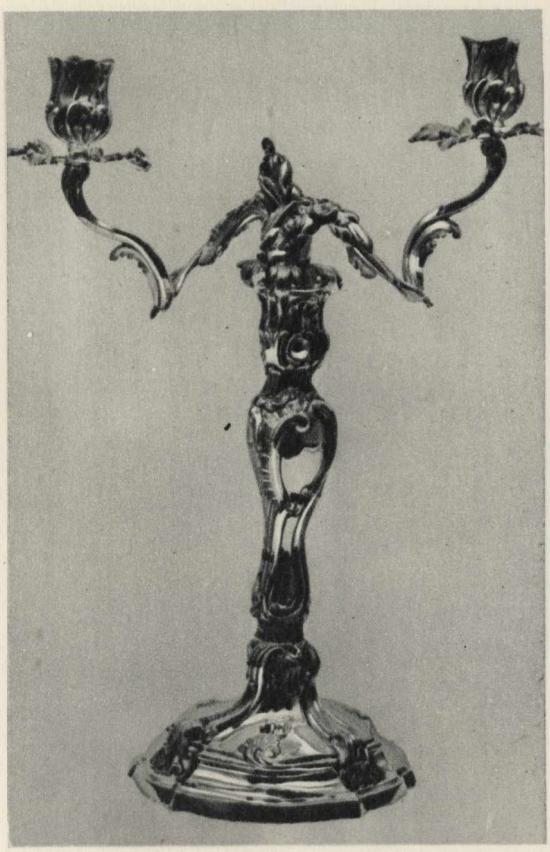
Oltre che apparire la grande protagonista della poetica barocca in Piemonte, diremmo che l'architettura è la guida del suo storico percorso. E ciò implicitamente convalida quanto finora siamo venuti esponendo: che cioè il Barocco nella terra subalpina s'identifica con la ricostruzione politica dello Stato sabaudo, con la necessità di un'affermazione di prestigio, e con un fatto di costume. La parabola è quella limpidamente disegnata dal Carboneri nella mostra torinese: l'apporto manieristico, tardorinascimentale vittozziano combinato con le genuine tendenze locali; l'eleganza e la misura, già permeata di grandiosità secentesca, di Carlo di Castellamonte; l'approfondimento del contenuto barocco, accentuato sulle orme guariniane nell'ultimo ventennio della sua vita, in Amedeo di Castellamonte, con le opere sue più significative che sono l'Ospedale di San Giovanni a Torino e la Venaria Reale; lo scoppio della drammaticità espressa « con la lucidità di

GIOVANNI FINO. Caffettiera d'argento. L'argentiere Giovanni Fino fu ammesso mastro nel 1762, ed è documentato ancora nel 1793. Il suo marchio rappresentava S. Giovanni Evangelista ed era accompagnata dalle lettere G. F. Collezione privata di Biella.

Paiola d'argento con piatto. Questo bellissimo argento è « riconducibile », secondo Augusto Bargoni, per il marchio del mastro che lo eseguì, alla paiola in *vermeil* riprodotta alla Tavola XXX di questa pubblicazione. Collezione privata di Torino.

un discorso matematico » (23), che nella ancor misurata tradizione architettonica piemontese provoca la sconvolgente apparizione di Guarino Guarini; la sapiente attitudine del Plantery ad elaborare i dati formali proposti dal modenese non senza un processo di chiarificazione derivato dal Juvarra; la capacità del Gallo di aggiornare motivi tradizionali « convogliati lungo il Seicento da persistenti correnti manieristiche » coi nuovi spunti forniti sia dal Guarini che dal Juvarra; la meravigliosa estensione delle facoltà inventive di questo maestro, il cui ventennio di dittatura artistica a Torino costituisce il fondamento della civiltà figurativa in Piemonte, anche perchè il suo linguaggio — dall'esordio classicistico di Superga, non però in antitesi con la visione barocca, « ma operante nell'intimo di essa, così da conferirle una limpida e regolare inflessione », alle anticipazioni « rococò » di Stupinigi e della chiesa del Carmine — è senza dubbio nella sua luminosa chiarezza il più congeniale col temperamento piemontese, che

(23) N. Carboneri, *op. cit.*



GIUSEPPE PAROLETTO. Candeliere a due bracci. Giuseppe Paroletto, da non confondere con Paolo Antonio, del quale alla Tavola XXX di questa pubblicazione è riprodotta una magnifica zuppiera, fu ammesso mastro nel 1765 e di lui si hanno notizie fino al 1800. Collezione privata di Biella.

MAURIZIO SACCHETTI. Ostensorio. Appartiene al Santuario di Oropa ed è riccamente ornato di pietre preziose. Porta incisa l'iscrizione: « Maria Giovanna Battista Duchessa di Savoia Regina di Cipro l'anno 1700 ». Il Sacchetti, morto nel 1720 o nel 1733, fu allievo di Andrea Boucheron.

se aveva accettato, ammirandole, le temerarie audacie del Guarini difficilmente avrebbe potuto assumerle come consuetudine stilistica; la vigorosa ripresa guariniana operata dal Vittone dopo la sfolgorante dominazione juvarriana, con un inatteso riapprofondimento del Barocco che « impedì all'architettura piemontese di indugiare sui lati classicistici più esteriori della lezione juvarriana, come il volgere del gusto avrebbe potuto suggerire col risultato di lasciare rapidamente dissolvere un patrimonio ancora vitale »: quel patrimonio che l'Alfieri, il Michela, il Magnocavallo, il Quarini, il Barberis, il Castelli, con altri minori, amministreranno con devota fedeltà ai precedenti maestri fino all'incipiente Neoclassicismo.

Ma l'architettura in Piemonte dei secoli XVII e XVIII è anche la grande coordinatrice delle altre attività artistiche, che nei suoi confronti quasi vengono

Divano piemontese della prima metà del Settecento.

a svolgere la funzione di complemento decorativo. Non soltanto lo stuccatore e l'intagliatore, l'indoratore, l'ebanista, il *minusiere,* ma anche il pittore e lo scultore spesso agiscono sotto la regìa dell'architetto. Ammirevoli senza dubbio i Casella e i Dugar, i Botto e i Borello, i Neurone e i Castelli, i Quadri, i Crotto, i Possino, e i tanti altri artisti-artigiani (con essi i due termini davvero si confondono in una magnifica unione di tecnicismo e di fantasia) che conferiscono fasto e splendore ai palazzi reali e patrizi di Torino. Se non che gli stupendi soffitti, gli sguanci di finestre, le porte e i soprapporte, le specchiere, gli zoccoli di sale, i *lambriggi,* gli ornati, i bassorilievi allegorici con « stagioni » o favole mitologiche, i mascheroni, le inquadrature di ritratti e rappresentazioni allegoriche, cui questi maestri della decorazione pongono mano per circa duecent'anni, quasi sempre sono stati eseguiti in conseguenza di una superiore visione ornamentale, ch'è quella dell'architetto: dei Morello, dei Castellamonte, dei Lanfranchi, dei Plantery, dei Juvarra, dei Borra, degli Alfieri. I quali poi, non rare volte, avranno

in precedenza concordato le loro ideazioni con letterati « concettisti »: e sarà sufficiente ricordare un Tesauro o un Filippo d'Agliè, inesauribili fornitori di adulatorie, encomiastiche composizioni. Sovente persino il pittore e lo scultore sono scelti, come i più adatti ad inserirsi in quel concerto formale, dall'architetto-regista; e in questa funzione nessuno supera il Juvarra nell'opera prestata in Palazzo Reale e a Stupinigi, e prima di lui Amedeo di Castellamonte nel Castello del Valentino ed alla Venaria Reale. Prendiamo a prestito dal Ragghianti — pur non concordando con la sua rivendicazione della « iniziativa e indipendenza » degli stuccatori e intagliatori nei confronti degli architetti — un passo che definisce bene il carattere unitario di « concertazione » plastica dell'arte barocca in Piemonte, di cui, nel rapporto architettura-pittura, dà esempio Andrea Pozzo (c. 1676) nella chiesa della Missione costruita a Mondovì da Giovenale Boetto: « Si produce così quella interpenetrazione o reciprocità attiva tra architettura, pittura, plastica, che fluiscono l'una nell'altra con un passaggio continuo, cancellando la distinzione dei termini e dando vita a un gusto omogeneo che include ogni cosa, sino alle decorazioni interne e all'arredamento... E' in questo àmbito che, mediante dialoghi, scambi, reviviscenze sempre verdi e consapevoli, si svolge la vicenda fondamentale dell'arte piemontese nell'età barocca. E' questa ispirazione, è questa fusione architettonica, plastica, pittorica e scenografica che comanda, investe e spesso assorbe le altre manifestazioni. Sicchè non c'è luogo a maraviglia che pittura e scultura diventino funzionali, siano, per così dire, più decorative dell'architettura e della decorazione cui servono e che non dominano. Mutando i nomi, molti nel coro, piemontesi e italiani e stranieri, i prodotti pittorici e scultorii valgono essenzialmente nella destinazione, e senza raggiungere, spesso, le altezze della pleiade di artefici che, dagli stuccatori agli orafi, dagl'incisori agli stipettai, ai mobilieri dal Piffetti al Bonzanigo, accompagna quest'alta civiltà architettonica e decorativa con una vena splendidamente consenziente » (24).

Un punto di vista non diverso da quello del Testori quando scrive della straordinaria « suppellettile » del Barocco piemontese: « quella suppellettile che spesso ripete, in miniatura, il miracolo " scalare " dell'architettura. Non è una novità che, salvo i punti di partenza..., la pittura sia restata su un piano infe-

(24) C. L. Ragghianti, *op. cit.*

Console riccamente scolpita con motivi di fiori e di frutti. Circa 1740. Collezione privata.

Poltrona in legno intagliato e dorato con sedile e schienale in piccolo punto. Intorno al 1730-40. Collezione privata.

Sedia in legno intagliato con decorazione di piccole rose. 1730-40. Collezione privata.

riore; ove ce ne fosse bisogno, proprio le superbe infilate di sale del Palazzo Reale son lì a dimostrare che, di fronte a un'arte che scommette, rincorre dolce o forsennata, ma ovunque e sempre lo spazio; che lo fagocita, lo rumina per poi riespellerlo deformato eppure nuovamente vivente; che di fronte a una simile arte, la pittura cede perfino agli intagliatori e agli stuccatori; a meno di non farsi essa stessa intaglio e stucco; che è il caso del Guala, cui la mostra di Torino dona, e questa volta penso perchè più nessuno gliela ritolga, la palma di primo pittore locale nell'intero Settecento » (25).

Difatti se, malgrado il divario delle personalità più forti — Guarini, Juvarra, Vittone, per esempio — architettura e arti decorative barocche in Piemonte compongono una realtà estetica perfettamente coerente nel suo sviluppo di forme

(25) G. Testori, *op. cit.*

Bergère databile intorno al 1750. Collezione privata.

Tavolino con vassoio laccato e dorato. 1750-60. Collezione privata.

due volte secolare, altrettanto non può dirsi della pittura e della scultura. Chi legge nel catalogo della mostra torinese il saggio della Griseri che precede le schede relative alle opere radunate nel Palazzo Reale, e ad altre pitture sei-settecentesche di Torino segnalate a suo completamento, nota il continuo ricorrere di riferimenti, confronti, ascendenze, mediazioni fra pittori delle varie regioni d'Italia, naturalmente Piemonte compreso, a cominciare dall'impresa decorativa, all'inizio del Seicento, di Federico Zuccaro nella Galleria di Carlo Emanuele I: la quale impresa temporalmente coincide con « il primo arrivo caravaggesco, il gran quadro con l'*Assunta* del Gentileschi per l'altar maggiore ai Cappuccini », dipinto che « non rimarrà isolato, impressionando indubbiamente il Tanzio, il Vermiglio, il Musso, vale a dire la cerchia più impegnata in margine alla pittura di quegli anni ».

Ecco dunque da un lato l'indice « delle predilezioni che si agitavano alla corte, presenti a Torino lo Zuccaro e il Figino, con disegni ambiziosi e incarichi ufficiali, quasi a riassumere le intenzioni di tutta una generazione attiva fra Piemonte e Lombardia »; dall'altro l'apertura polemica « del caravaggismo più auten-

Divano-*dormeuse* composto di una doppia *bergère*. Circa 1780. Palazzo Reale di Torino.

tico » che porterà alla reggia sabauda (come si rileva dall'inventario steso nel 1635 dal pittore Della Cornia) copie del Caravaggio e originali d'Antiveduto Gramatica, del Battistello, del Ribera, di Bartolomeo Manfredi, di Cecco del Caravaggio, di Carlo Saraceni, di Jean Boullogne, detto Le Valentin, amico quest'ultimo del torinese Cassiano Dal Pozzo, diplomatico al servizio della Corte pontificia, grande erudito e protettore di letterati ed artisti. Ma sia il Tanzio, il Vermiglio, il Musso, piemontesi di nascita, che il loro coetaneo Giovanni Antonio Molineri, saviglianese, non li si può considerare indipendenti dall'esempio, o addirittura dall'ambiente di Roma (a Roma il Vermiglio fu arrestato per averlo gli sbirri colto a portar « la spada senza licentia »). « I piemontesi avevano imparato la strada del sud », scrive la Griseri; mentre altri guardavano alla Lombardia e all'Emilia come il troppo dimenticato Bartolomeo Caravoglia, cui il Lanzi rimproverò i chiari « troppo meno chiari de' Guercineschi, e gli scuri troppo meno scuri », ma che lodò per la « modesta armonia che unisce i suoi

quadri »; e del resto al classicismo bolognese eran diretti i gusti del cardinal Maurizio di Savoia (e ne son prova gli *Elementi* da lui ordinati all'Albani nel 1625), ed il lombardo Francesco Del Cairo era tanto pregiato a Torino che la sua morte a Milano nel 1665 fu subito segnalata dal residente sabaudo Angelo Pozzo al duca Carlo Emanuele II.

La situazione non muta per tutto il secolo. Dalla Moriana giunge coi fratelli Lorenzo Dufour a dipingere nel Palazzo Reale e nel Palazzo Madama; dalla Lorena vengono Luca Demaret e Carlo Claudio Dauphin; e come a decorare castelli e palazzi sabaudi eran stati chiamati i ticinesi Bianchi, il fiammingo romanizzato bambocciante Miel, i comaschi Recchi, così per gli affreschi, ora perduti, della chiesa dei Santi Martiri a Torino e per quelli della chiesa della Missione a Mondovì (le tele per la cappella della Congregazione dei Mercanti seguiranno più tardi) ci si rivolge al gesuita Andrea Pozzo, trentino; finchè il viennese di formazione veneziana e romana Daniele Seyter e il milanese Legnanino chiudono la serie dei grandi arrivi secenteschi dei forestieri in Piemonte.

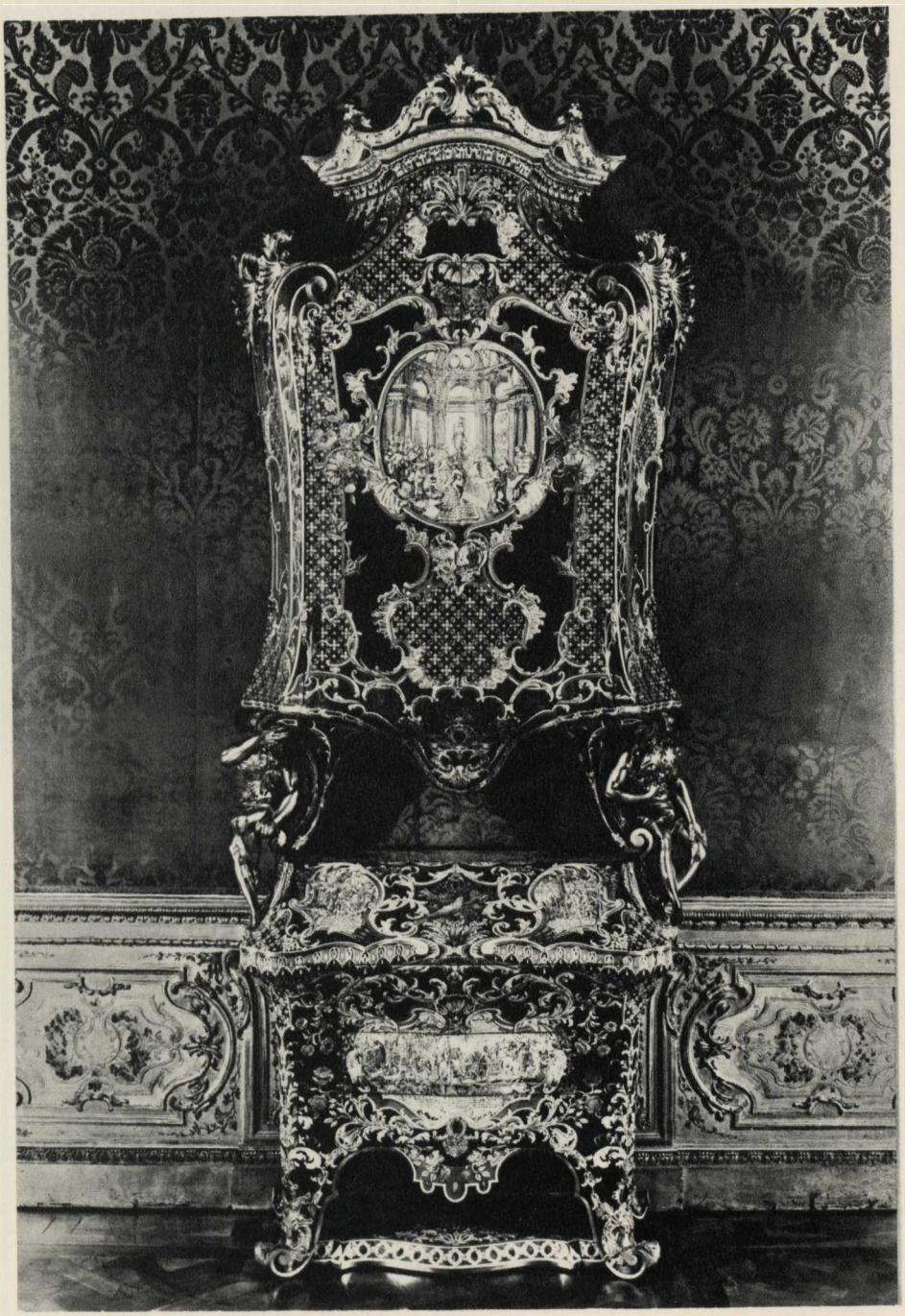
Pietro Piffetti. Piccola scrivania a cinque cassetti. Collezione privata.

PIETRO PIFFETTI. Tavola- *console* con intarsi di avorio e legni rari, con una conchiglia in legno dorato nella crociera, opera che il Midana ritenne eseguita intorno al 1733; forse di qualche anno posteriore. Museo Civico di Torino, Palazzo Madama.

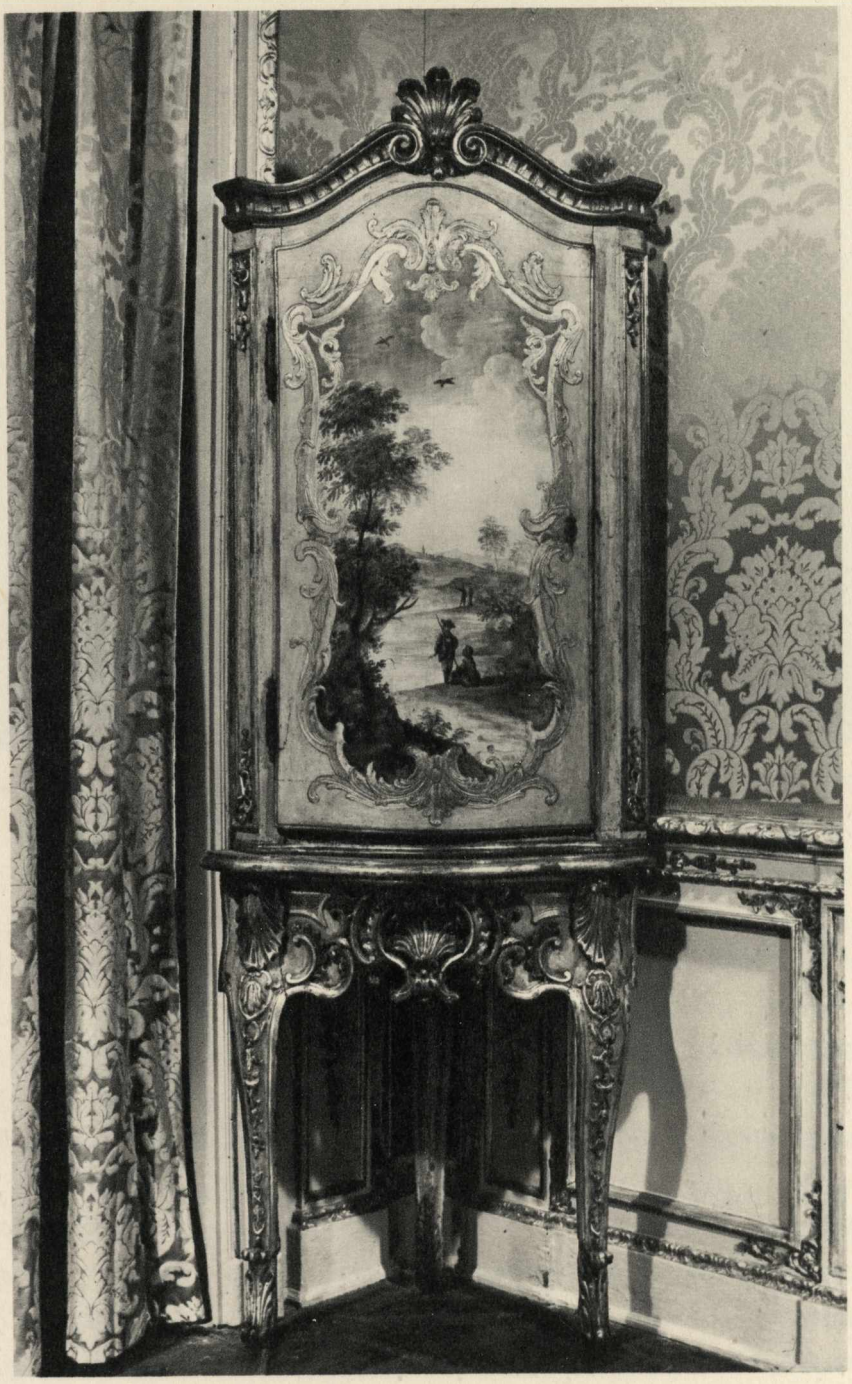
E non ci si sofferma sui contributi più vari che moltiplicano i nomi di « esteri »: dal Tempesta al Cerano, dalla Garzoni a Valerio Castello, dal Borgomans a Gregorio De Ferrari, dal Monfort al Maratta.

Non si può dire che il quadro assuma tinte molto diverse lungo il corso del primo Settecento. Ai cenni della grande bacchetta del Juvarra l'orchestra pittorica piemontese risuona d'accenti che non sono certo quelli d'una parlata locale, col Solimena, Sebastiano Ricci, i Valeriani, il Trevisani, i Conca, il Giaquinto, Carlo Andrea Van Loo, il Crosato, cui seguiranno l'Amigoni, il Nogari, il De Mura, il Guglielmi, citando soltanto i maggiori in quella pleiade d'artisti che affollano la Corte torinese (lavorando però anche per privati) oppure inviano di lontano le opere richieste. Lo stesso Beaumont, torinese, che diverrà l'aulico pittore « ufficiale » celebratore di due re di Sardegna, poco più che ventenne si reca a Roma ad imparare dal Trevisani e dai « napoletani » e francesi che ne frequentavano lo studio, vi ritorna dal 1723 al '31 stipendiato dalla Corte; e la sua formazione si attua nell'ambiente della scuola internazionale roma-

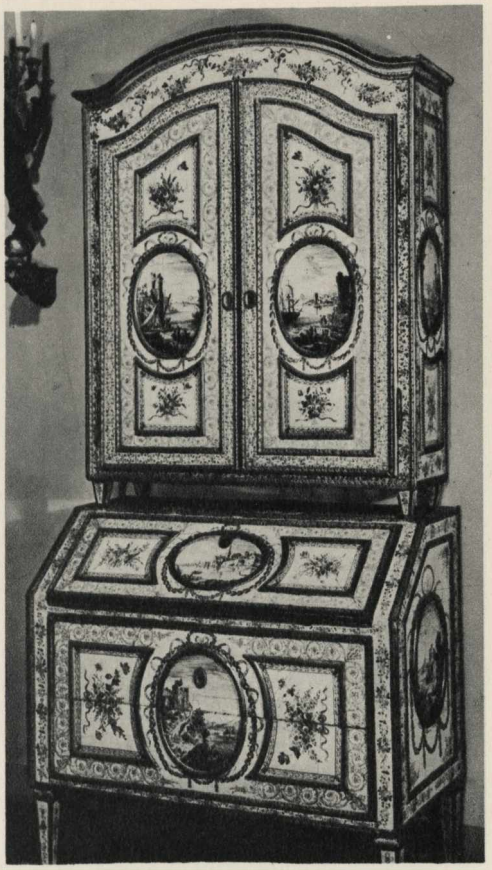
PIETRO PIFFETTI. Grande tavola intarsiata d'avorio, firmata e datata 1741. Museo Correr di Venezia. In deposito al Museo Civico di Torino, Palazzo Madama.



Pietro Piffetti. Comò-stipo ad uso anche di scrivania con piano ribaltabile, in legni preziosi ad intarsi d'avorio, osso colorato e tartaruga. Non è improbabile che per le due cariatidi il grande ebanista sia ricorso a un disegno del Ladatte (cfr. commento alla Tavola XXVI). Eseguito per la Corte torinese circa il 1750, questo mobile, come un altro analogo ora in collezione privata di Torino, segna il culmine del « virtuosismo » del Piffetti con un eccesso veramente barocco della decorazione, che annulla la purezza delle forme ed il senso architettonico della loro funzionalità. Nel 1889 fu trasferito al Quirinale ed è stato temporaneamente riportato a Torino per la Mostra del Barocco Piemontese del 1963.



Cantoniera con sportello dipinto alla maniera cignaroliana. Circa 1760. Collezione privata.



Comò-stipo con piano ribaltabile per scrivania costruito interamente, tranne l'ossatura di legno, con ceramiche di Faenza. Seconda metà del Settecento.

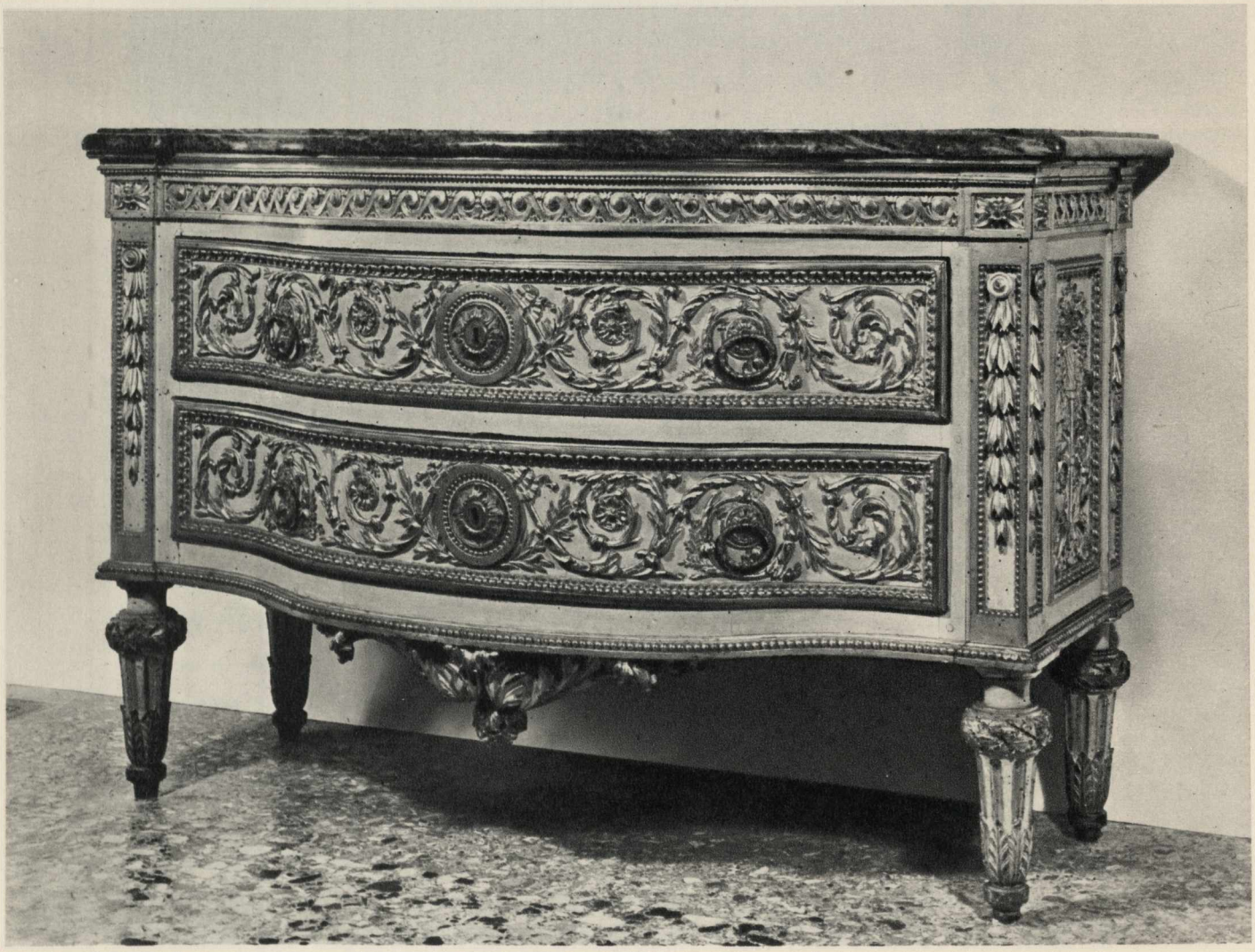
na, ed i suoi scambi col Giaquinto, con Van Loo ed altri resteranno più tardi evidenti. Non esisteva dunque una « scuola », o se si preferisce una tradizione barocca « piemontese » — per quanto concerne la pittura — verso il 1720 in Piemonte.

E tuttavia è forse proprio il Beaumont, malgrado tutte le influenze subìte a Roma e poi a Torino, dal Seyter ai veneziani qui attivi, ad iniziarla con la sua grande autorità di artista prediletto dalla Corte e dal patriziato, di soprintendente all'Arazzeria torinese alla quale fornì numerosissimi bozzetti e di direttore della scuola di disegno istituita da Carlo Emanuele III. Le sue qualità di « ottimo e diligentissimo maestro » furono poste in rilievo da Vittorio Viale, che gli rivendicò il vanto « di aver formato quasi tutta la schiera di artisti della seconda

GIUSEPPE MARIA BONZANIGO (?). Tavola intagliata con cassetti databile intorno al 1780. Palazzo Reale di Torino.

metà del Settecento in Piemonte »; e citò Giovanni Domenico Molinari, Ludovico Tesio prima dell'alunnato a Roma presso il Batoni, Vittorio Amedeo Rapous, Mattia Franceschini, ed altri minori, e mediocri, come il Cervetti e il Nepote (26). Insomma, per la prima volta in Piemonte col Beaumont si può forse discernere un filone pittorico propriamente « piemontese », cui fa riscontro quello dei bamboccianti Pietro Domenico Olivero e Giovanni Michele Graneri, che in un certo senso si riallacciavano al Miel (la pittura dell'Olivero, ha notato la Griseri, « riesce in effetti una trasposizione raddolcita e con un estro *rocaille* di modi che erano propri delle bambocciate di pieno '600, con una aderenza che rende il pittore, protetto dal marchese d'Ormea, caposcuola di una fortunata corrente, circa la prima metà del '700 »); quello dei pittori particolarmente decorativi, da Caterina Gili a Michele Antonio Rapous; quello dei ritrattisti come la Clementina (appoggiata all'esempio del Mytens, operoso a Torino nel 1728),

(26) Vittorio Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento,* in: Rivista « Torino » Torino, 1942.



GIUSEPPE MARIA BONZANIGO (?). Cassettone riccamente intagliato alla maniera del Bonzanigo, dell'ultimo quarto del Settecento. Palazzina di Caccia di Stupinigi.

GIUSEPPE MARIA BONZANIGO. Scrivania-stipo. Quest'opera del celebre mobiliere e scultore astigiano fu datata « verso il 1790 ». L'eccesso della minuzia decorativa, tipica del resto del Bonzanigo, disturba un poco la purezza delle linee già neoclassiche. I finissimi intagli sono in legno laccato bianco riportati su fondo azzurro. La scrivania-stipo appartiene al Museo del mobile della Palazzina di Caccia di Stupinigi.

Comò in legno prezioso impiallacciato con bronzi dorati, di gusto già tendente al neoclassico. Circa 1785. Collezione privata.

il Duprà, il Panealbo; quello dei paesisti con la dinastia dei Cignaroli; e, se si vuole, quello degli scenografi con la famiglia biellese dei Galliari. Considerata l'opera dell'Aliberti nell'astigiano e del Guala, di ben altra portata, nel casalese, ecco alla metà del Settecento prevalere, se non altro per numero, nella pittura barocca piemontese i nomi degli artisti locali su quelli forestieri: e ciò proprio quando la grande ondata del Barocco, perso il suo impeto, si frange e si ritrae fra le spume del Rococò.

La vicenda della scultura non è molto dissimile. Il Mallè ha additato la importanza, già rilevata dal Testori, dei teatri plastici inscenati sui Sacri Monti piemontesi, benchè non stabiliscano « modi di validità generale per il Piemonte » (27); ed infatti, quantunque grandioso, si tratta di un prodotto artistico che interessa una determinata zona subalpina ed uno specifico tema devozionale per il cui svolgimento emersero personalità notevolissime quali quelle del fiam-

(27) L. Mallè, *op. cit.*

Ventola portacandele. Appartiene alla serie che orna il salone centrale della Palazzina di Caccia di Stupinigi, proveniente dalla Venaria Reale. Queste ventole furono eseguite verso il 1730-35 probabilmente su disegno juvarriano.

mingo Jean Wespin detto Tabaguet (« Tabachetti » per i piemontesi), di Giovanni D'Enrico, valsesiano fratello del grande Tanzio, di Cristoforo Prestinari, di Dionigi Bussola e d'altri plasticatori lombardi o luganesi. Ticinesi sono in maggior parte, dai Bianchi a Carlo Solaro e Tommaso Carlone, gli ammirevoli modellatori di stucchi che adornano castelli e palazzi sabaudi, le chiese piemontesi da Chieri a Carignano, da Carmagnola a Cavallermaggiore; e spesso questi stuccatori sono, come il Carlone, anche scultori. Opportunamente il Mallè ha segnalato quanto l'architettura del Guarini coinvolga di valore plastico in sè, là dove « il cotto è modellato con morbidezza e condiscendenza di creta, giocando su miracolosi slanci, sospensioni, fratture, scivoli, sparizioni di forme nelle ombre, perfino con gusti di capriccio da stuccatore, zampillato dal blocco strutturale medesimo »; e basti pensare alle movimentate superfici del Palazzo Carignano, al « delirio » stellare del cortile, ai motivi ornamentali di finestre, su cui mediterà Amedeo di Castellamonte. Perciò potentemente il Guarini influì anche « sulla scenografia architettonico-plastica di altari ». Ma tutto ciò non è ancora scultura nel senso statuario. Dobbiamo giungere al Settecento perchè essa si imponga in Piemonte, col casalese Cassini, coi luganesi Gaggini, educati a Roma, col Plura, ticinese di nascita ma piemontese d'adozione, col Ladatte, di formazione francese, col lombardo Tantardini, col toscano Baratta, coi piemontesi Perucca, Clemente, Bernero, Collino, col siciliano Martinez e con altri minori.

Ma si può parlare di una « scuola » scultorea piemontese? Pur facendo una concessione ai « più tipici accenti nostrani », il Mallè è indotto a negarlo, in quanto « i temperamenti divergono assai, nè i singoli videro attorno a sè una vera cerchia di seguaci ». Ed il motivo è chiaro. Poterono uscire dalle loro mani opere di ampio respiro, di acuta sensibilità, come molte del Plura, del Clemente, del Bernero, di Ignazio Collino, o deliziosamente decorative come quelle del Ladatte, ma nessuno di codesti artisti ebbe individualità sufficientemente originale da creare una schiera di convinti discepoli: come avvenne per l'architettura e — con l'azione dei Galliari — per la scenografia (28). La scarsa coerenza stilistica della pittura in Piemonte nell'epoca barocca ha dunque il suo riscontro nella scultura del medesimo periodo. Di fronte ai prodotti anonimi l'esperto

(28) Cfr. Mercedes Viale, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino, 1963; e « Scenografia » in: *Catalogo della Mostra del Barocco, op. cit.*

Lampadario lavorato a fiori e fogliami in latta dipinta di gusto rococò. Circa 1760. Collezione privata

FRANCESCO LADATTE. Portacandele da muro (*applique*) squisitamente modellato dal Ladatte nella seconda metà del Settecento. Proviene dal Palazzo Reale di Torino. Museo Civico di Torino, Palazzo Madama.

GIORGIO GIACINTO ROSSETTI. Piatti in maiolica con decorazione policroma. Scrisse Vittorio Viale che « delle fabbriche torinesi, abbastanza ben accertata è la storia di quella, che fondata nel 1725 da Giorgio Rossetti di Macello, e ceduta poi al banchiere Bistorto, fu risollevata a splendido sviluppo nel 1737 da un Giorgio Giacinto Rossetti. La marca T. R. in azzurro ne contraddistingue i pezzi; talvolta però compare la più completa indicazione *Fabbrica di Torino*, e la sigla del fabbricante GR. ». Il piatto con la decorazione floreale, del 1737, a vivacissime tinte, azzurro, giallo, verde e carminio, che per i motivi ricorda la produzione di Moustiers e di Alcora, è uno degli esemplari più antichi della fabbrica rinnovata.

non stenterà ad inserirli nella cerchia di questo o quel maestro operoso nella regione subalpina, ma difficilmente vi avvertirà il particolare indice di una geografia artistica da definirsi a colpo sicuro « piemontese », tolti quei pochi casi prima segnalati: una possibilità che invece è riscontrabile se si risale il tempo d'un paio di secoli o lo si discende fino alla metà dell'Ottocento.

Si deve perciò concludere che il concetto di « Barocco piemontese » non regge a un esame critico dei dati di fatto, che va relegato fra gli schemi convenzionali e le classificazioni di comodo? Accettando una simile tesi si manderebbe in brandelli il tessuto storico d'una due volte secolare vicenda che, come s'è detto più avanti, coinvolge tanto una realtà politica quanto un fenomeno d'arte, di gusto e di costume: cioè la stessa formazione spirituale del Piemonte, la sua compagine statale. Che l'artista chiamato ad operare a Torino o in qualsiasi altra località piemontese venisse da Roma, da Venezia o da Napoli con un bagaglio di cultura diversa da quella che avrebbe trovato in Piemonte, ha un peso relativo. Ciò che contava per la formazione d'una civiltà artistica, ed oggi conta per la nostra visione storica, era il continuo, appena avvertito e quasi segreto

GUGLIELMO DUPRÉ. Medaglia di Madama Reale Cristina di Francia. È firmata e datata 1635 dal celebre incisore francese (c. 1574-1647). Sull'altra faccia della medaglia il busto di Vittorio Amedeo I.

FEDERICO VIDMAN. Medaglia di Vittorio Amedeo II. Fu coniata nel 1696 per celebrare il Trattato di Vigevano che poneva fine alla guerra dalla quale il duca di Savoia, sconfitto militarmente, usciva politicamente vittorioso. Sull'altra faccia della medaglia è rappresentata l'Italia coronata e con scettro. Il Vidman, che siglò la medaglia, fu incisore alla Zecca di Torino.

scambio di codeste culture, il diramato rapporto del dare e del ricevere per cui si costituiva un clima estetico nuovo e generalizzato fra gli innumerevoli artefici e un pubblico, sia pure limitato ad alcune *élites,* che andava prendendo coscienza delle proprie esigenze.

Si vedano le precise osservazioni nelle schede della Griseri. Per *La Samaritana al pozzo* del Vermiglio: « Appartiene ad evidenza a un momento successivo al primo tempo caravaggesco del Vermiglio, per un'impronta di classicismo bolognese in rapporto al Mignard, e nelle figure del paesaggio legami con l'Orbetto ». Riguardo il Molineri di Palazzo Taffini: « Vanno tenuti presenti i precedenti del Tassi al Quirinale e del Guercino. A Savigliano, di vera importanza per la cultura di quegli anni circa il 1640, l'incontro fra il Molineri e il Boetto incisore ». Per il Beaumont del *Carro dell'Aurora*: « Una chiara ripresa degli esempi dell'ultimo Seyter »; « nel momento giovanile... si rivedano le sue volte in rapporto al Lemoyne e a Natoire accanto al Conca e al Trevisani ». Per la Clementina: « Orientata oltre la tradizione locale, verso modi franco-fiamminghi ». Per

il Guala: « Giustamente egli è stato messo in rapporto con l'ambiente dei decoratori che fiorivano a Casale nelle vicinanze immediate del monferrino Scapitta, architetto a mezza strada fra il Guarini e il Juvarra ». Per l'Olivero della *Fiera di S. Pancrazio*: « Il paesaggio ha densità d'impasti propri di Scipione Cignaroli, con cui l'Olivero collaborava ». Per il Graneri: « Una ripresa del gusto delle bambocciate ». Per Vittorio Amedeo Cignaroli: « Legato alla corrente veneta, e l'abusato confronto con Zuccarelli e Zais ancora regge, quando lo si integri con suggerimenti che gli venivano dai *petits maîtres* francesi ». Debiti e nient'altro che debiti?

Se i debiti sono innegabili, v'è una contropartita che non sfugge a chi considera il quadro d'insieme dell'arte barocca in Piemonte non come un mosaico composto di eterogenee e pressochè casuali tessere, bensì come una vasta e complessa costruzione intellettuale attraverso i cui valori assume caratteri assolutamente nuovi la civiltà di un popolo intero. Ci sembra che un critico molto intelligente, Marco Valsecchi, abbia definito con chiarezza questa particolare condizione: « Il barocco piemontese è una realtà che non si può estraniare dalla cultura che sommuove e trasforma tutti gli Stati italiani; ma prende una fisionomia sua, un volto vertiginoso per ardimento tecnico e invenzione immaginifica, e nello stesso tempo con un suo fondo grave, severo, di profonda ripercussione morale. E' tutto un modo di considerare la vita, i rapporti tra gli uomini, e il formarsi e il governarsi della società, il diramarsi di una interiore malinconia e di un forte impeto di sentimenti concreti e di realistiche riflessioni, che trova immagine nei ritmi architettonici dei palazzi, nell'impeto delle facciate e delle cupole chiesastiche, dei dipinti e delle sculture che adornano gli altari o le ampie prospettive degli arconi, delle logge, degli scaloni, delle sale a binocolo l'una dentro l'altra in un variare sorprendente di scorci e di soste... questo barocco piemontese è un'immagine aperta che cerca il dinamismo, la voluta, il punto di fuga per adeguarsi allo stravolgimento dei sentimenti e alla finezza delle intuizioni, come avviene del resto a tutte le forme del barocco italiano; ma poggiando sopra uno sfondo costante di gravità, su uno sfogo parallelo di inquietudini dell'animo e della mente » (29). Perciò, non frantumazione di apporti, di scambi, di reciproche influenze, ma interezza di cultura, di civiltà,

(29) Marco Valsecchi, « Chilometri di Barocco »; in: *Il Giorno*, Milano, 26 giugno 1963.

di costume; e sotto quest'aspetto non si può non riconoscere che un Barocco veramente « piemontese » esiste, anche prescindendo dal settore dell'architettura, che resta tuttavia la grande coordinatrice di questo processo formativo.

Ripetiamo: senza la determinante azione degli architetti codesta interezza non si sarebbe manifestata. Lo stucco, l'intaglio ligneo, la scultura ornativa, la pittura dei soffitti e dei soprapporta, l'arredamento in genere e la stessa opera singola del mobiliere, sono, nel tempo che corre dal Castellamonte a Benedetto Alfieri ed oltre, in funzione dell'architettura. Ma l'architetto barocco in Piemonte, sia che progetti palazzi e chiese, sia che apra vie e piazze nei nuovi quartieri, è anzitutto espressione di un ordine sociale, di un costume, di un gusto, che riflettono una nuova « idea » politica della terra subalpina. Di qui, come abbiamo tentato di chiarire, il senso di una « storia » tipicamente locale che in Piemonte, meglio che altrove in Italia, assume la fantasia degli artisti barocchi; e la possibilità di riconoscere nel multiforme prodotto artistico del Sei e Settecento italiano un legittimo « Barocco piemontese ».

TAVOLE

Tavola I

Guarino Guarini: *Chiesa di San Lorenzo a Torino*

(Particolare dell'interno)

L'origine della chiesa di San Lorenzo, nella Piazza Castello di Torino, va ricercata nella chiesetta dedicata a Santa Maria del Presepe, di cui si ha già notizia in un documento del 1177, edificio religioso del quale resta traccia nell'oratorio della Beata Vergine Addolorata che oggi è come il vestibolo della chiesa di San Lorenzo. La modesta chiesuola fu restaurata nel 1563 e dedicata a San Lorenzo da Emanuele Filiberto, in adempimento del voto da lui fatto per la vittoria di San Quintino (10 agosto 1557, giorno festivo di San Lorenzo) che restituì al principe sabaudo il possesso del suo Stato. Dichiarata « Basilica Magistrale della Sacra Religione ed Ordine Militare dei Santi Maurizio e Lazzaro », ospitò la SS. Sindone, che vi fu adorata da San Carlo Borromeo; e nel 1634 venne affidata all'ordine dei padri Teatini, i quali promisero al duca Vittorio Amedeo I di promuovere la costruzione di una nuova più vasta e ricca chiesa. Ne incaricarono infatti una trentina d'anni più tardi il padre teatino Guarino Guarini, il più geniale architetto italiano del Seicento col Bernini e col Borromini, nato a Modena nel 1624 (morì a Milano nel 1683) e giunto a Torino nel 1666. Il progetto fu presentato nel 1667 al duca Carlo Emanuele II, la costruzione (dati i lavori in appalto al capomastro Bartolomeo Piscina) durò dal 1668 al 1680, anno in cui il 10 maggio la chiesa fu inaugurata alla presenza di Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours e di tutta la Corte (1). Ma la facciata rimase incompiuta, ed è visibile nelle tavole guariniane ristampate dal Vittone nel 1737.

Paolo Portoghesi ha notato l'assoluto rigore di geometria dello schema planimetrico di questa chiesa. « Otto lati convessi limitano l'involucro del vano interno. Ma in ciascuno di essi s'apre un arco con due luci laterali architravate, mentre il piano di fondo si allontana in concavità più o meno accentuate. L'impianto degli altari leva ogni qualità di forza alle pareti e la fabbrica sembra sostenuta interamente da colonne e pilastri. La difficoltà di impadronirsi immediatamente dello schema geometrico, da cui nasce tanto calcolato movimento, accresce la sensazione di instabilità. I trafori delle finestre tripartite, trasformate in organismi spaziali, e le nitide superfici dei pennacchi, accentuano la tensione e introducono al famoso aereo intreccio della cupola ». (2). Circa l'altar maggiore, a sinistra in questa tavola, Henry Millon così si è espresso: « E' chiaro e anche indiscutibile che l'altare più importante dell'Italia settentrionale negli ultimi trent'anni del '600 è l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo di Torino. Nel disegno e nell'esecuzione esso è un capolavoro del Guarini che ebbe un'influenza enorme non soltanto nell'Italia settentrionale, ma anche nei paesi dell'Europa centrale » (3). L'altar maggiore, eretto a spese di Madama Reale Maria Giovanna Battista, fu consacrato il 7 giugno 1696. La pala che sopra vi campeggia, racchiusa in una cornice scolpita da Ignazio Perucca nel 1775, rappresenta S. Lorenzo, dipinto da Marc'Antonio Franceschini, discepolo del Cignani; il paliotto è un bassorilievo in marmo di Frabosa, opera di Carlo Antonio Tantardini, della Valsassina, che ricorda il voto di Emanuele Filiberto alla battaglia di San Quintino; il pavimento a scomparti marmorei fu disegnato dal Nicolis di Robilant. La cappella a destra dell'altar maggiore, ora detta della Concezione, eretta dalla principessa Ludovica di Savoia, figlia di Madama Reale Cristina di Francia, in memoria del marito principe Maurizio, già cardinale, ha sull'altare una pala dipinta da Domenico Maria Muratori, sovrastata da stucchi di Pietro Somasso. Gli stucchi che ornano le cimase degli arconi furono modellati dal luganese Pompeo Bianchi (4).

(1) Giuseppe Michele Crepaldi, *La Real Chiesa di San Lorenzo in Torino*, Torino, 1963.

(2) Paolo Portoghesi, *Guarino Guarini*, Milano, 1956.

(3) Henry A. Millon, *L'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri di Torino*, in: « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », Torino, 1960-61.

(4) G. M. Crepaldi, *op. cit.*

Tavola II

Guarino Guarini: *Chiesa di San Lorenzo a Torino*

(Particolare della cupola)

Sulla giustamente famosa cupola, capolavoro architettonico del Seicento europeo, della chiesa che segnò, col genio del Guarini, la prima autentica affermazione dello spirito barocco a Torino, riferiamo alcuni giudizi essenziali, recenti.

Mario Passanti: « Sul vano centrale, al di là dell'anello che unifica i quattro pennacchi, si libra l'intreccio d'archi. Dagli otto fulcri sul perimetro dell'anello agili coppie di archi si lanciano a valicar lo spazio e ricadono sui due fulcri situati ai lati di quello antistante. Ma a tale divaricar degli archi subentra, affissandoci al centro, la vista di coppie di archi paralleli. E se spiccatici da un fulcro seguiamo la traiettoria di un arco sino al suo ricader sull'altro fulcro, e da questo ripartendo lungo l'arco gemello così continuiamo, noi veniamo rilanciati via via dall'uno all'altro fulcro senza giungere mai a chiudere il nostro percorso. Sono tre aspetti differenti sotto cui un medesimo elemento ci appare: il che non ci avviene nel guardar le classiche cupole a costoloni radiali, che per quanto grandi e complessamente decorate, ci si mostrano sempre sotto un aspetto solo » (1).

Cupola assurta « quasi a simbolo delle rigorose deduzioni guariniane », ha notato Nino Carboneri, dopo aver ricordato che « con l'architettura del Guarini un nuovo capitolo era aperto per la regione subalpina; la sua arte infatti, pur essendo per intima essenza irripetibile, agisce efficacemente sui continuatori prossimi e su echeggiatori lontani, imponendo una rigorosa disciplina mentale, congiunta a sferzanti stimoli barocchi » (2). Analogamente si esprime Henry A. Millon osservando che « la struttura e l'abbagliante effetto della cupola del San Lorenzo segna una recisa svolta nell'architettura chiesastica italiana » (3): la svolta del più dinamico, fantastico ed insieme razionalmente calcolato Barocco. Quanto alla sua ideazione, scrisse Paolo Portoghesi, « rimane da stabilire se, nell'immaginare il mirabile fiore pietrificato, Guarini abbia avuto presente una diretta fonte di ispirazione. Più vicino e in un certo senso anche più interessante degli esempi di Cordova e di Saragozza proposti dal Durm, da Giedion e dal Golzio si potrebbe invocare l'esempio del nartece di S. Evasio a Casale Monferrato, opera del secolo XII » (4). Le pitture che si scorgono nei pennacchi della cupola furono eseguite da Carlo Fea verso il 1830-40.

(1) Mario Passanti, *Nel mondo magico di Guarino Guarini*, Torino, 1963.
(2) N. Carboneri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*
(3) H. A. Millon, *Baroque and Rococo Architecture*, New York, 1961.
(4) P. Portoghesi, *op. cit.*

Tavola III

Guarino Guarini: *Cappella della SS. Sindone a Torino*

(Particolare della cupola)

Il problema di dare la massima dignità al sacro ambiente destinato a custodire la SS. Sindone fu sempre presente ai duchi di Savoia fin dal suo trasporto dalla cappella ducale di Chambéry a Torino, avvenuto nel 1578, per dar modo a S. Carlo Borromeo di venerarla senza valicare le Alpi. E' probabile che questi avesse consigliato Emanuele Filiberto, durante la sua visita quell'anno, di affidare l'impresa al suo architetto di fiducia Pellegrino Pellegrini (cui del resto va attribuito, « secondo una buona tradizione e indizi stilistici probanti, in mancanza di prove assolute », il progetto per la chiesa torinese dei Santi Martiri). Certo è che il cardinale milanese sollecitò anche in seguito il Pellegrini, che il 13 agosto 1582, morto ormai da due anni Emanuele Filiberto, scriveva al porporato d'aver fatto un disegno per « accomodare, con venerancia et decencia, il San.mo Sudario in la Chiesa catedrale di Turino ». Inoltre, l'anno dopo, l'architetto era sollecitato dal duca Carlo Emanuele I a studiare una soluzione nuova e radicale, e ne informava il Borromeo, scrivendogli da Torino il 2 ottobre 1583: « ... S. Altezza si risolve che io gli disegni una bella Chiesa, et non nel Domo, ma in la piazza del Castello, con uno monasterio... » (1). La chiesa non fu costruita dal Pellegrini, ma assai più tardi — come s'è visto (cfr. commento alla Tavola I) — dal Guarini. Frattanto la preziosa reliquia rimase ora nell'antica chiesetta di Santa Maria del Presepe, ora nel primitivo Palazzo Reale, il « Palazzo di San Giovanni », in un'apposita rotonda fornita di colonne, ora nel duomo. Ma nel 1620 Carlo Emanuele I chiedeva a Carlo di Castellamonte un progetto per una nuova cappella; ed infine Carlo Emanuele II, fra il 1655 ed il '56, specialmente per insistenza del principe Maurizio ex cardinale, incaricava Amedeo di Castellamonte di elaborare un altro progetto per una cappella da situare nel coro del duomo, accessibile sia dal « Palazzo di San Giovanni » che dal « Palazzo Nuovo ». La costruzione, ordinata dal duca il 5 giugno 1657, procedette lentamente sotto la direzione del Castellamonte e con l'intervento di Bernardino Quadri, indicato nel 1658 come « ingignere della fabrica del SS. Sudario »: finchè nel 1668 il nuovo progetto del padre teatino Guarino Guarini sostituì quasi completamente quello castellamontiano. L'opera, con la sua mirabile cupola compiuta intorno al 1682, non fu terminata che nel 1694; e conviene notare che questo funereo stupendo mausoleo è contemporaneamente una cappella terminale del duomo e parte integrante del Palazzo Reale, dal cui braccio occidentale sorge fra i due padiglioni terminali a guisa di un gigantesco tamburo sormontato dalla sfaccettata cuspide guariniana, simbolo di una fervida religiosità che innestava l'edificio sacro in quello d'abitazione con la massima naturalezza.

La cupola è uno dei più straordinari capolavori del Barocco europeo. All'esterno, « massime se l'atmosfera attenui o cancelli i dettagli... si disegna nel cielo col suo ondulante profilo di orientale pagoda. Il carattere orientale è nettamente più marcato in questa cupola che in alcun'altra del Guarini ». All'interno si presenta « traforata come un cesto, stupenda e fresca come la immagine ingenua di un caleidoscopio... La serie di archetti che s'appoggiano ciascuno sulla sommità dei due sottostanti fino a risolversi nella stella di pietra in mezzo a cui rifulgeva la colomba simbolica, genera una maglia luminosa mirabile, per cui non si saprebbe trovare un confronto che nelle invenzioni musicali di J. S. Bach... La sensibilità dell'architetto per la materia trattata si esprime nella forma rigorosa e mirabile dei conci di pietra che formano gli archetti dell'aereo cesto. Le specchiature incavate alleggeriscono i pezzi come fossero di ferro, dei pentagoni si incidono nelle superfici piene... Il risultato raggiunto dall'architetto attraverso un calcolo e uno studio rappresentativo di incredibile difficoltà è di una speciale violenza, l'immagine si stampa nella memoria con la forza di certi fenomeni naturali ». (2).

(1) cfr. M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.* Inoltre: Arturo Midana, *Il Duomo di Torino e la Real Cappella della SS. Sindone,* Torino, 1929; Giovanni Rocco, *Pellegrino Pellegrini,* Milano, 1939; Silvio Solero, *Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone,* Torino, 1956; N. Carboneri, *Catalogo cit.*

(2) M. Passanti, *Nel mondo magico di Guarino Guarini, op. cit.* P. Portoghesi, *op. cit.*

Tavola IV

Soffitto della Sala del Trono del Re nel Palazzo Reale di Torino

Carlo Morello: disegno; Pietro e Bartolomeo Botto: intagli lignei;
Jan Miel: dipinto centrale con l'allegoria della Pace

La sala il cui magnifico soffitto barocco è qui riprodotto, detta anche « della Pace » dal soggetto del dipinto di Jan Miel, fu in origine sala del trono della regina e soltanto dopo il 1830 divenne sala del trono del re. L'ambiente appartiene alla parte più antica del Palazzo Reale di Torino, quella costruita fra il 1646 ed il 1660 circa e ricavata per quanto risultò possibile da muri conservati del preesistente Palazzo del Vescovo (1). Il soffitto ed il fregio furono disegnati da Carlo Morello, singolare figura d'architetto e ingegnere militare, ancora operoso in tarda età nel settimo decennio del secolo XVII; ed eseguiti con grande maestria fra il 1658 e il 1662 da Pietro Botto e dal figlio suo Bartolomeo, appartenenti a una famiglia, venuta a Torino da Savigliano, di eccellenti scultori in legno (2). E' questa un'altra prova della stretta dipendenza, nella maggior parte dei casi, dell'opera degli intagliatori, stuccatori, artigiani decoratori in genere e persino pittori e scultori di notevole individualità, dalla «regìa» degli architetti, nell'età barocca in Piemonte (cfr. quanto è detto nell'introduzione); e rammentiamo in proposito che persino i fratelli Valeriani furono per contratto « obbligati di mostrare li Disegni all'Architetto » (cioè al Juvarra) prima di eseguire i loro affreschi nel salone di Stupinigi (3). Questa dipendenza fu chiaramente sottolineata dal Mallè (4), e l'ampia riserva che intorno ad essa fa il Ragghianti sostenendo che negli « artigiani » esecutori vi fu « più iniziativa e indipendenza formale di quanto si pensi di solito » (5) non sembra accettabile, almeno per le grandi imprese dei palazzi e dei castelli reali piemontesi nei quali gli architetti barocchi ebbero la piena ideazione e direzione dei lavori. Una fittissima documentazione d'archivio smentisce codesta riserva.

Per il dipinto centrale fin dal 1658 Carlo Emanuele II s'era rivolto a un pittore milanese (non identificato), la cui opera non piacque al duca, che si rivolse al suo prediletto Miel per l'ovale che rappresenta *La Pace che tiene sottomesso il Furore Guerriero e Marte addormentato,* con il motto « Multis melior pax una triumphis ». Anche i soprapporta preesistenti erano di mano del Miel e raffiguravano allegorie della Pace. Andreina Griseri ha ricordato (6) che in questa sala si tennero anche feste sfarzose e si celebrarono pompe funebri con l'esposizione delle defunte regine. La sua decorazione subì trasformazioni sotto Carlo Emanuele III (porte a specchiera), e durante il regno di Carlo Alberto fu ampiamente rimaneggiata da interventi di Pelagio Palagi (1838-1842). Importanti testimonianze barocche (1690) lasciarono negli sguanci delle finestre gli intagliatori Neurone e Crotti; « più tardi attesero agli sguanci parietali Giovanni Pozzo e il Farriano, pittori, e alle sculture il Tamietti, il Bosso, il Valle, l'Omma e lo Strada (1740) ». La balaustra del trono fu lavorata, circa il 1780, da Francesco Novaro; il pavimento in ebano, noce, palissandro, mogano, sandalo, è opera (1843) di Gabriele Capello.

(1) Cfr. M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.*

(2) A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi, ecc.,* in: « Atti della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », Torino, 1932.

(3) M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi,* Torino, 1958.

(4) L. Mallè, *op. cit.*

(5) C. L. Ragghianti, *Selearte, op. cit.*

(6) A. Griseri, *Catalogo, op. cit.*

MVLTIS MELIOR PAX VNA TRIVMPHIS

Tavola V

Sala di Madama Reale nel Palazzo Madama di Torino

(Particolare)

E' uno degli ambienti più fastosi del Palazzo Madama, chiamato nel secolo XVII « Camera dell'Alcova » e nel secolo XVIII « Camera di Madama Reale », e riflette perfettamente il gusto decorativo del Barocco in Piemonte. Scrisse il Telluccini, ma senza citare i documenti d'appoggio: « Risulta in modo certo che il disegno della vôlta e del cornicione di questa camera, la quale sui primi del Seicento aveva pure servito da stanza da letto a Madama Cristina, fu dato (1638) dall'architetto Carlo Castellamonte e che gli stucchi erano opera di Pietro Filippo Somazzo. Inoltre si sa pure che la volta stessa venne poi ridipinta e gli stucchi dorati dai fratelli Antonio e G. Francesco Fea chieresi (1659) » (1). La decorazione fu in seguito rimaneggiata, forse con intervento di Amedeo di Castellamonte, cui si attribuiscono altri « pensieri » di ornamentazione nel palazzo. A Michele Crotti (circa 1708) spettano gli elegantissimi intagli dorati sulle pareti, mentre le imposte delle porte possono essere datate della metà del Settecento (2). Il ritratto di Carlo Emanuele II, olio su tela sopra il camino (la grata del quale è moderna), fu dato dal Viale a Lorenzo Dufour — venuto con fratelli Gabriele e Pietro, anch'essi pittori, da St. Michel-en-Maurienne poco prima del 1650 al servizio della Corte sabauda — sulla base di antiche incisioni di suoi quadri (3), e l'attribuzione è confermata adesso dal Mallè (4) e dalla Griseri (5). Quanto agli affreschi della vôlta, *Apoteosi di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours e allegorie,* scompartiti in quadri e medaglioni, il Viale li assegnò, sulla base di riferimenti stilistici alle pitture della camera da letto della regina in Palazzo Reale, a Daniele Seyter, unitamente ai soprapporta con le *Stagioni* (6); paternità che non lascia dubbi nemmeno al Mallè, il quale nota che « l'esecuzione dell'affresco, in confronto ai soffitti seiteriani di Palazzo Reale, appare qui più rapida e lieve, sia nei valori formali che cromatici, più soffice e sfumata » (7). Esclusa la possibilità di un intervento del Guidobono secondo il parere del Castelnovi (8), la Griseri ritiene invece che « ancora occorrerebbe indagare sulla partecipazione dei Dufour alle imprese decorative dei Palazzi Reali, in particolare per Palazzo Madama », e nota che « bene tornerebbe il riferimento al pittore francese per la volta con l'*Apoteosi di Giovanna Battista di Savoia Nemours,* per essere l'impianto allegorico in alcuni punti impreziosito a guisa di miniatura, con tonalità di pastello chiarissimo, strettamente affine ai ritratti documentati e alla *Adorazione dei pastori* di Pietro Dufour in S. Lorenzo a Torino; un insieme del tutto estraneo al Seyter a cui solitamente si riferisce. Nè mancano i fiori a raccordo protagonista, e per cui parlano i documenti corrispondenti ai Dufour, ritrattisti per la corte insieme al Beaubrun (1660) » (9). Il problema attributivo di questa splendida decorazione pittorica viene così riaperto.

(1) Augusto Telluccini, *Il Palazzo Madama di Torino,* Torino, 1928.

(2) Arturo Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento,* Torino, 1924; Augusto Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte,* 2ª edizione, Torino, 1953.

(3) Vittorio Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento,* in: « Rivista Torino », 1942.

(4) Luigi Mallè, *Le arti figurative in Piemonte,* Torino, 1962; *Museo Civico di Torino, I dipinti del Museo d'Arte Antica, Catalogo,* Torino, 1963.

(5) Andreina Griseri, in: *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(6) V. Viale, *op. cit.*

(7) L. Mallè, *I dipinti del Museo d'Arte Antica, op. cit.*

(8) G. V. Castelnovi, *Ricerche per il Guidobono,* in: « Emporium », Bergamo, 1956.

(9) A. Griseri, *op. cit.*

Tavola VI

Filippo Juvarra: *Atrio e scalone del Palazzo Madama a Torino*

Non è questa l'occasione per riassumere la quasi bimillenaria vicenda del più « storico » edificio di Torino: già Porta Decumana (e come tutti sanno ne rimangono incorporate nella fronte di ponente le due torri poligonali simili a quelle della Porta Palatina) della città romana, poi « casa forte » del marchese di Monferrato durante il suo breve possesso di Torino, quindi castello medioevale dei d'Acaja, splendida reggia sabauda, sede del primo Parlamento (Senato) subalpino ed italiano ed infine del Museo civico d'arte antica torinese (1). Il nome di Palazzo Madama gli derivò da Madama Reale Cristina di Francia, che amava abitarvi, ma la trasformazione della sua facciata occidentale è dovuta alla seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, già reggente lo Stato nella minorità di Vittorio Amedeo II, la quale richiese a Filippo Juvarra, che da oltre tre anni aveva iniziato la sua mirabile attività a Torino, il « disegno e modello della nuova e sontuosa facciata del castello di Madama Reale in Torino, con scalone ed atrio, ornamenti esterni ed interni » (2). Il 26 febbraio 1718 si cominciò a demolire le garittone del corpo di guardia ed a scavare le profondissime fondamenta distruggendo quasi tutto ciò che rimaneva dell'antica Porta Decumana (con le due torri ne avanza nel sottosuolo qualche visibile resto), il 7 aprile fu posta la prima pietra della nuova costruzione, nel 1720 si iniziò lo scalone, e nel 1721, con rapidità sorprendente data la mole e la magnificenza del lavoro, l'opera quale ora si vede era compiuta. Spariva così la facciata secentesca riprodotta da numerosissime stampe e pitture (fra l'altre il *Torneo nella Piazza del Castello*, di Antonio Tempesta, della Galleria Sabauda, commemorante la festa del 1620 per le nozze di Vittorio Amedeo I e Maria Cristina di Francia; e la *Esposizione della S. Sindone in Piazza Castello*, di Pieter Borgomans o Bolman, del Castello di Racconigi, documentante la cerimonia del 1686), facciata dovuta con ogni probabilità ad un intervento di Ascanio Vittozzi sul principio del secolo XVII (3). Com'è noto, il progetto del Juvarra contemplava l'aggiunta di due ali laterali, non eseguite, e ne fa fede la grande stampa disegnata dall'architetto, incisa a Roma da Filippo Vasconi, datata 20 febbraio 1721, e dedicata alla seconda Madama Reale; ed anche una trasformazione, non avvenuta, della fronte medioevale verso via Po: progetto poi ripreso, ma senza attuazione, da Benedetto Alfieri. Del grandioso piano fu dunque concretata soltanto la parte centrale che resta, per la meravigliosa fusione di « plasticità e spazio » (come disse il Brinckmann), uno dei più alti capolavori, se non il massimo, del sommo siciliano: opera suprema che ci dà una visione di magnificenza e di armonia, di solennità e di eleganza, di vigore strutturale e di raffinatezza ornamentale, quale è difficile trovare nell'architettura italiana del medesimo periodo. Palazzo Madama « offre col suo scalone uno degli esempi più belli della fantasia spaziale juvarriana, attraverso scorci e prospettive. Senza simili fantasie non sarebbe sorto, nel 1725, lo scalone più bello di Germania: quello del castello di Würzburg, ad opera del Neumann » (4).

(1) Cfr. A. Telluccini, *Il Palazzo Madama, op. cit.;* Marziano Bernardi, *Il Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino*, Torino, 1954.

(2) L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, 1937.

(3) Eugenio Olivero, *Un pensiero architettonico di Ascanio Vittozzi*, in: « Rivista Torino », Torino, 1939.

(4) A. E. Brinckmann, *Tre stelle nel cielo del Piemonte, op. cit.*

Tavola VII

Giovanni Paolo Pannini: *Il Castello di Rivoli* (facciata di levante) *nel progetto del Juvarra*

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Per volontà di Vittorio Amedeo II, già nel 1715, da poco giunto a Torino, Filippo Juvarra riprese i lavori di restauro del Castello di Rivoli, prima diretti da Antonio Bertola che nel 1713 era succeduto nella loro esecuzione a Michelangelo Garove, morto quell'anno. Più volte ricostruito ed ampliato, l'antico castello del secolo XII era stato rifatto da Carlo Emanuele I, che vi era nato nel 1562; e vi aveva lavorato nel 1633 anche Carlo di Castellamonte (1). Incendiato nel 1691 dai soldati francesi del Catinat (2), il suo rifacimento e ingrandimento era stato deliberato da Vittorio Amedeo II prima della guerra in Piemonte del 1704-6, ma soltanto al termine di questa il Garove potè dar corso, in data imprecisata ma in fase attiva verso il 1711, ai suoi progetti, due dei quali, sottoposti all'architetto francese Robert Decotte per l'approvazione, furono rinvenuti nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Pur continuando dunque i lavori ideati dal Garove, non sorprende che l'architetto siciliano concepisse un progetto suo, d'incomparabile grandiosità e magnificenza; ed è il progetto che il Sacchetti riferisce al 1718: « Disegno e modello del nuovo regio Castello di Rivoli distante sei miglia da Torino, con dieci appartamenti, eseguito solo per metà » (3); alla cui realizzazione si diede mano fino al 1725, anno nel quale s'interruppe per non esser ripresa che nel 1793 quando l'architetto Carlo Randoni si rifece per gli scaloni e l'atrio ai disegni juvarriani; e l'opera non andò oltre, lasciando privo il Piemonte d'una reggia degna di Versailles.

Come, per ben chiarire le sue idee al reale committente, il Juvarra aveva fatto costruire da Carlo Maria Ugliengo il grande modello in legno tuttora conservato ed esposto alla Mostra del Barocco Piemontese del 1963, così ordinò nel 1723 ad alcuni pittori di sua fiducia sei tele a rappresentare il Castello secondo varie prospettive ed in alcuni particolari. Due a Giovanni Paolo Pannini, a Roma, con le vedute delle facciate di levante e mezzogiorno; due ad Andrea Locatelli, pure a Roma, con le vedute delle fronti d'occidente e mezzanotte; una, a Venezia, a Marco Ricci — ma la Griseri « si chiede se non si tratti piuttosto di Sebastiano » (4) — con il grande salone d'onore animato di figure « fatte sopra la carta » dal pittore Olivero e mandate al Ricci a Venezia; l'ultima, con l'atrio e lo scalone, al pittore prospettico Massimo Teodoro Michela, cui l'Olivero — dice la Griseri dopo il Paroletti, — fornì « le figurine ». Le sei tele nel 1725 erano riunite a Rivoli; nel 1781 si trovavano in un salone di Palazzo Madama; ma nello stesso luogo il Paroletti nel 1819 ne contava soltanto cinque (5). Poi i quadri del Michela e del Ricci finirono a Palazzo Reale, quelli del Pannini e del Locatelli al Castello di Moncalieri nelle cui soffitte li ritrovò a brandelli il Telluccini; li fece restaurare nel 1937 il principe di Piemonte Umberto, collocando i cinque quadri nel Castello di Racconigi. Questa vicenda è stata minutamente narrata da Vittorio Viale (6) e riassunta ora dal Mallè (7). Quanto al sesto dipinto, che si credeva perduto, ritrovato nel 1951 sul mercato antiquario di Parigi, segnalato al Viale da Lionello Venturi, fu acquistato dall'Associazione degli Amici del Museo Civico di Torino e donato al Museo stesso di Palazzo Madama. Ed è precisamente la veduta della facciata verso levante del Castello, dipinta e firmata dal Pannini, qui riprodotta. In primo piano, fra i cavalieri a sinistra, sono probabilmente ritratti Vittorio Amedeo II ed il principe Carlo Emanuele; a destra, appoggiato al parapetto con un altro personaggio, l'abate architetto Filippo Juvarra: omaggio del pittore al progettista della grande opera, purtroppo incompiuta ed oggi in deplorevole rovina.

(1) C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963.

(2) Domenico Carutti, *Storia del regno di Vittorio Amedeo II*, Firenze, 1863. (Il Carutti pone l'incendio del Castello di Rivoli nel 1691, e non nel 1693 come altri scrittori).

(3) L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, *op. cit.*

(4) A. Griseri, in: *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese*, *op. cit.*

(5) Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino, 1819.

(6) Vittorio Viale, *Un dipinto del Pannini con la veduta orientale del Castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra*, in: « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1950-51.

(7) L. Mallè, *I dipinti del Museo d'Arte Antica*, *op. cit.*

Tavola VIII

Orazio Gentileschi: *L'Assunta*

(Chiesa di Santa Maria al Monte dei Cappuccini, Municipio di Torino)

Molto notevole nel corso della pittura secentesca piemontese è l'arte di Orazio Gentileschi (nato a Pisa circa il 1565, morto a Londra intorno al 1640) per l'apporto in Piemonte del gusto caravaggesco. Di lui restano a Torino due opere importanti, la stupenda *Annunciazione* della Galleria Sabauda, e questa *Assunta* che, quantunque fortemente restaurata, testimonia le altissime qualità pittoriche del seguace, a Roma, del Caravaggio giovane. Un altro quadro d'impegno egli aveva dipinto per Carlo Emanuele I, *Loth e le figlie*, ma andò perduto. Nel 1623 il Gentileschi, che allora dimorava a Genova, inviò al principe l'*Annunciazione* con una lettera nella quale diceva: « Non ho maggior desiderio, che di mostrare a V. A. l'antica mia servitù dedicatale fin da giovanetto, del qual tempo le ho sempre conservata con ogni vivo affetto, e per tal segnio gli ho mandato di mia mano quel quadro della *fuga di Lotto*, et havendo io inteso da mio figliuolo quanto sia stato a V. A. grato, et da quella honorato fuori di ogni mio merito; ond'io da tanto alto favore inanimito ho preso ardire mandarnelle un altro maggiore, e meglio del primo, che è la *Santissima Anutiata...* » (1). Il pittore non cita dunque l'*Assunta*; ma nel 1961 Andreina Griseri, rifacendosi alle segnalazioni e menzioni del Pevsner (1930) e del Longhi (1943), rivendicava al Gentileschi l'imponente tela (metri 3,66 × 2,26) che nella tradizione locale continuava ad essere considerata, su una vecchia traccia erronea del Bartoli, opera del Morazzone (2). L'accenno dell'artista alla sua antica devozione a Carlo Emanuele I « fin da giovanetto » potrebbe riferirsi al quadro *Loth e le figlie*, smarrito; ma la Griseri ritiene di poterlo mettere in relazione con l'Assunta anche per ragioni stilistiche « che confermano i rapporti del quadro dei Cappuccini con le primissime opere del Gentileschi a Roma, come il *Battesimo* in S. Maria della Pace, c. 1605 »: e data perciò l'*Assunta* di due decenni innanzi l'*Annunciazione*. La studiosa inoltre precisa: « Di grande importanza nell'ambiente del tardo manierismo piemontese, l'opera sarà preziosa per lo svolgimento del Musso, del Molineri, dello stesso Tanzio; il soggetto di primissimo caravaggismo, toccato ora dalla mano del Gentileschi, riesce a lume sfiorato, con grigi argentei e bruni lilla trapassati in rosso, come un Saraceni e in Ispagna un Mayno ». Fu il quadro dipinto appositamente per la chiesa del Monte, con il convento, prima opera del Vittozzi a Torino? Tra i documenti dell'archivio del Monte non si trova di ciò menzione (3); comunque la tela fin dal secondo decennio del Seicento venne adoperata come un telero-stendardo in corrispondenza con l'altar maggiore, « preferendosi come oggetto di culto la statua lignea della Madonna collocata al centro dell'altare » (Griseri); e mediante un sistema di carrucole era calata, per determinate funzioni religiose, in una intercapedine sotterranea. Col tempo quest'uso danneggiò gravemente la pittura, che nel 1950 fu fatta ritirare dalla Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte. Poichè la chiesa dei Cappuccini è di proprietà municipale, ne curò provvidenzialmente il restauro Vittorio Viale, direttore dei Musei civici torinesi; e l'opera fu studiata dalla Griseri nei depositi della Galleria d'arte moderna, che per ora, dopo averla esposta alla Mostra del Barocco Piemontese del 1963, la custodisce in attesa d'una definitiva collocazione.

(1) Alessandro Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia*, Torino, 1932.

(2) Andreina Griseri, *L'autunno del Manierismo alla corte di Carlo Emanuele I e un arrivo « caravaggesco »*, in: « Paragone », N. 141, Firenze, 1961; *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.;* con relativa bibliografia, cui rimandiamo.

(3) Dina Rebaudengo, *I Cappuccini del Monte*, Torino, 1962.

Tavola IX

Niccolò Musso: *S. Francesco in preghiera ai piedi del Crocifisso*
(Casale Monferrato, Chiesa di S. Ilario)

Già il Lanzi fra le opere di Niccolò Musso, « onore di Casalmonferrato, in cui visse e lasciò pitture di una maniera, che ha dell'originale », aveva segnalato e descritto questa splendida potente tela (« si vede il Santo ai piedi di Gesù Crocifisso con vari Angioli, che accompagnano il suo duolo e il suo pianto »), con ciò lasciando intendere che la considerava, e giustamente, il suo capolavoro (1); e del pittore monferrino aveva anche, col suo consueto acume, individuato l'arte e la cultura: « Il Musso sente del Caravaggio; ma è di chiaroscuro più delicato e più aperto; ed è sceltissimo nelle forme e nelle espressioni; uno de' bravi italiani poco noti all'Italia stessa ». L'opera — come precisò Noemi Gabrielli (2) — finì nelle mani d'un mercante quando gli oggetti della chiesa e del monastero di S. Francesco, dove si trovava a Casale, furono messi all'incanto. L'acquistò nel 1908 per 80 lire l'avvocato Francesco Negri e la donò alla chiesa di S. Ilario ov'è tuttora. Esposta nelle due mostre (1937 e 1963) del Barocco Piemontese allestite da Vittorio Viale a Torino, è stata nel catalogo della seconda così commentata da Andreina Griseri: « ... l'opera più famosa del Musso, giustamente celebrata dalle fonti come uno dei risultati più sicuri fra Piemonte e Lombardia nei primi anni del '600, per forte intensità emotiva e intensa materia pittorica » (3).

Niccolò Musso è definito dalla Gabrielli « la più grande personalità artistica che abbia operato a Casale nel Seicento. Figlio di un cancelliere del Senato di Casale, venne mandato a Roma a studiare giurisprudenza; egli invece preferì dedicarsi alla pittura e frequentò la bottega di Michelangelo da Caravaggio. Ritornato in patria vi portò i nuovi ideali pittorici banditi dal suo maestro ». Il suo soggiorno romano nel secondo decennio del secolo non fu posto in dubbio da Roberto Longhi (4) che nell'ambiente caravaggesco accostò il Musso particolarmente al Borgianni e al Bassetti (5); e la Griseri ha aggiunto gli scambi col Saraceni e col Gentileschi « per sottile vibrante luminismo ». Dal canto suo la Gabrielli aveva notato che « dotato di eccezionali qualità non solo assimilò i criteri stilistici del Caravaggio, ma ammirò pure i contrasti violenti del Guercino ». Del Musso, la cui importanza fu rivelata da Paolo D'Ancona (6) ci sono pervenute poche opere; il che, mancando sue notizie dopo il 1618 ed essendo finora ignota la data di nascita, fa presumere ch'egli sia morto in età giovanile.

(1) Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia, op. cit.*
(2) Noemi Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo,* Torino, 1935.
(3) A. Griseri, *Catalogo cit.*
(4) Roberto Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia,* in: « Proporzioni », Firenze, 1943.
(5) R. Longhi, *Catalogo della Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi a Milano,* Firenze, 1951.
(6) Paolo D'Ancona, *Un ignoto discepolo di Michelangelo da Caravaggio (Niccolò Musso da Casal Monferrato),* in: « L'Arte », Roma, 1916.

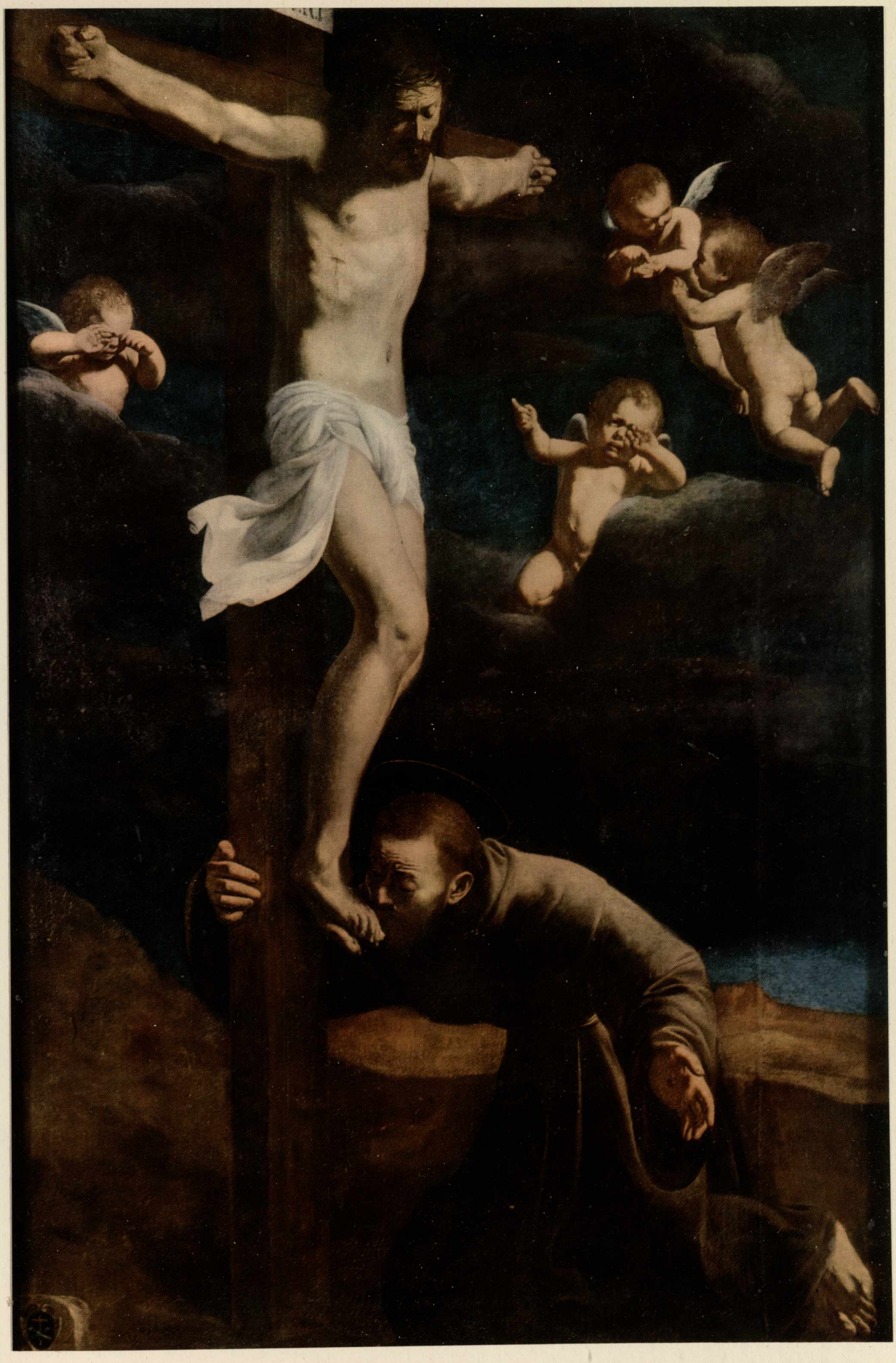


Tavola X

Antonio D'Enrico (o D'Errico) detto il Tanzio da Varallo: *S. Antonio*

(Pinacoteca di Varallo)

Il Tanzio (nato ad Alagna di Val Sesia intorno al 1575, morto quasi certamente a Varallo nel 1635) mentre è uno dei maggiori pittori del Seicento italiano, va riconosciuto come il massimo dei pittori piemontesi di quel secolo. I suoi più alti capolavori li lasciò negli affreschi del Sacro Monte di Varallo, inscenando con stupenda energia formale e magnifico impeto drammatico, unitamente al fratello Giovanni per la figurazione plastica, in alcune cappelle episodi di quel grande teatro sacro (1), e così cogliendo, con modi propri, l'eredità spirituale di Gaudenzio Ferrari; ma anche nei quadri e nei disegni, soggetti religiosi, biblici, ritratti, diede la misura del suo genio, come in questa piccola tela che segna la sua maturità, secondo la Griseri « circa il 1620-25, isolando il modello con una tenerezza estatica, come di uno Zurbaràn italiano » (2), e che una tradizione orale vuole proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varallo. Viceversa Anna Maria Brizio ritenne che « l'opera, vero e proprio ritratto, sia stata dipinta dal Tanzio subito dopo il viaggio romano, cioè intorno al 1615: di tale collocazione può aversi chiara prova confrontando il dipinto, da una parte, con le pale di Fara San Martino e Pescocostanzo, dall'altra, con gli affreschi che, per la Cappella della *Presentazione a Pilato,* il Tanzio iniziò nel 1616 » (3). E' dal viaggio a Roma e nello Abruzzo tra il primo e il secondo decennio del secolo, che il Tanzio trasse i ricordi caravaggeschi, « e non del grande maestro soltanto, sì anche dal Borgianni. Ma codesti ricordi il Tanzio innesta sul tono drammatico e sulfureo del tardo manierismo in Lombardia, dal Tibaldi, al Morazzone, al Cerano » (4). Per la sua prima formazione s'è fatto anche il nome dei Campi, ma sia il Testori che la Griseri hanno particolarmente individuato la componente gaudenziana e l'esempio del fratello plasticatore Giovanni, « grande scultore, anzi grande teatrante o romanziere in scultura » (Testori) (5). Se tuttavia è vero che a protezione paterna di quella del Tanzio « sta l'antica, grande anima di Gaudenzio », si deve riconoscere col Testori ch'è difficile « trovar un pittore che abbia afferrato più d'appresso, *inter et intus,* la identità materica che è in Caravaggio tra carne e pittura; ma nello stesso tempo è difficile trovar un pittore che abbia toccato come lui il fondo della crisi controriformistica, e che lo abbia toccato nel suo aspetto più inquietante, che fu appunto quello dei milanesi ». Apprezzato ai suoi tempi, ma in una cerchia ristretta, il Tanzio prese a grandeggiare nel tempo nostro con la riscoperta attuata dal Longhi per la famosa mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento, del 1922 a Firenze; e da allora nella valutazione critica la sua statura non ha smesso di crescere. Altrove l'abbiamo chiamato « Il Caravaggio delle Alpi ».

(1) v. Marziano Bernardi, *Il Sacro Monte di Varallo,* Torino, 1960.
(2) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*
(3) v. Giovanni Testori, *Catalogo della Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento,* Torino, 1955.
(4) Roberto Longhi, *Catalogo della Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi a Milano,* Firenze, 1951.
(5) G. Testori, *Catalogo della Mostra di Tanzio da Varallo a Torino,* Torino, 1960. Per la bibliografia, v. A. Griseri, *Catalogo cit.*

Tavola XI

Giovanni Antonio Molineri: *Il martirio di S. Paolo Apostolo*
(Galleria Sabauda di Torino)

Giovanni Antonio Molineri, di Savigliano, è col Tanzio, col Vermiglio e il Musso, uno dei pochi maestri veramente « piemontesi » che contrassegnarono il corso della pittura del Barocco secentesco in Piemonte. Incerta la sua data di nascita, che la Griseri pone a circa il 1577 mentre il Mallè la protrae al 1587; la sua morte avvenne intorno al 1645. Già alcuni anni prima del 1615 si trovava a Roma, dov'ebbe contatti coi pittori romani e napoletani, e certamente anche con la cerchia caravaggesca donde trasse il senso realistico che gli ispirò il « racconto », per nulla celebrativo, del suo capolavoro: gli affreschi nel palazzo saviglianese Taffini d'Acceglio, di circa di 1640, narranti le imprese guerriere di Vittorio Amedeo I. Viceversa, quantunque non sia documentato un suo soggiorno a Bologna, il Mallè (1) fa prevalere in lui l'orientamento carraccesco, sottolineando « l'iniziale indifferenza verso la genuina corrente caravaggesca mentre evidente, seppur provvisoria, è l'impressione del Domenichino »; e nota la ripresa di carraccismo nel *Battesimo di Cristo* del S. Giovanni d'Alba, dopo il 1635. Nel 1618 era di ritorno a Savigliano e l'anno seguente lavorava nel Palazzo ducale in occasione del matrimonio di Vittorio Amedeo I con Cristina di Francia; in seguito provvedeva pitture di soggetto religioso per Savigliano, Cuneo (la pala inviata nel 1626 per la chiesa di S. Sebastiano, fortissima pittura, è secondo la Griseri un « vero memento caravaggesco »), Carignano ed altri centri piemontesi. Parecchie di queste opere comparvero nella mostra dedicata da Savigliano al suo maggior pittore nel 1958 (catalogo curato da Antonino Olmo), e fra esse la *Madonna tra due santi* del santuario d'Oropa, attribuita al Molineri da Noemi Gabrielli, e dal Mallè considerata come una prova della conoscenza da parte dell'artista della pittura del Tanzio e forse del Gentileschi. Ma tanto il carraccismo quanto il caravaggismo trovano in lui una misura, quasi una pacata rielaborazione spirituale che ben s'intona al temperamento subalpino.

Il *Martirio* qui riprodotto era già menzionato nell'inventario della quadreria sabauda compilato dal Della Cornia nel 1635, ed è « da considerarsi in rapporto all'affresco del Molineri in S. Pietro a Savigliano firmato e datato 1621 nella parete a fronte con la *Crocifissione di S. Pietro*. Se ne conosce una incisione del Boetto, del pari concretamente rilevata » (2).

(1) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.*
(2) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XII

Francesco Del Cairo: *Cristo nell'orto del Getsemani*

(Galleria Sabauda di Torino)

« Hieri passò all'altra vita il famoso pittore cavagliere del Cairo, la cui morte è stata sentita al vivo de la città, che molto stimava la sua virtù. Questo Senato ha mandato un suo secretario a far descrivere i quadri che haveva in casa, acciò non si disperdino, e veramente si sono trovati pezzi bellissimi »: così il 28 luglio 1665 scriveva al duca di Savoia Carlo Emanuele II il suo rappresentante a Milano Angelo Porro. Pittore infatti di gran nome e ricordato e molto amato a Torino, dove già si trovava stipendiato dalla Corte nel 1633, giovane di ventisei anni essendo nato a S. Stefano in Brevio presso Varese nel 1607, e per i suoi meriti subito nominato, nel 1634, cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro. Fino al 1648 aveva quasi sempre abitato Torino, tolto un soggiorno a Roma fra il '38 e il '39, marito d'una figlia del conte di Scalenghe; e gli era stato concesso di lavorare in una torre di Palazzo Madama: artista celebre, dunque, ma — come fin da ragazzo s'era trovato coinvolto in un assassinio che l'aveva costretto a lasciar la Lombardia per rifugiarsi in Piemonte — così scrisse il Testori (1), « un'ombra cadde, lunga e famelica, su tutta la sua esistenza: frenandogli fin lo sforzo che, dopo il '45, compirà per risolvere se non in pace, almeno in dolcezza, la sua folle poesia ». In lui culminano le segrete ossessioni del Manierismo piemontese-lombardo secentesco nei suoi aspetti più funesti e funerei. Citiamo ancora il Testori, che ravvisa le fonti del Cairo a mezzo tra il Morazzone, il Procaccini, il Tanzio, centrate però soprattutto nel Cerano e sul chiaroscuro dei caravaggeschi: « La sua grande invenzione fu nel modo con cui aderì alle sollecitazioni più buie e ancestrali di quei temi e alla sontuosa rovina in cui seppe immergerli... La sua grandezza fu proprio nel saper procedere in quel gorgo di trasalimenti, di pietà, di orrori, e di contatti abominevoli, dove uccidere par essere l'unico modo di possedere e di amare, senza far mai d'una situazione, un emblema: ma sì, percorrendola *ad libitum* »; e così scrivendo il critico particolarmente pensava alle « mezze figure » di *Lucrezia, Erodiade, S. Agnese* pugnalata, dipinte per Vittorio Amedeo I prima del 1635 ed ora nella Galleria Sabauda di Torino. Quanto alla tela qui riprodotta, trascriviamo la scheda di Andreina Griseri per il *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese* del 1963: « Ricordata nell'inventario del Della Cornia (1635), insieme alle mezze figure del Cairo passate del pari alla Sabauda, e perciò del primo tempo. In confronto agli analoghi soggetti di collezione Testori, e del Museo del Castello, Milano, presenta una precisione anche maggiore nella materia sensibilizzata resa livida per disperate memorie caravaggesche, oltrechè per suggestione dell'ultimo Morazzone, da cui tuttavia il Cairo segna uno stacco preciso, inoltrandosi per una strada ben altrimenti intimista ».

(1) Giovanni Testori, *Catalogo della Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento, op. cit.*

Tavola XIII

Jan Miel: *Caccia alla lepre*

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Il fiammingo Jan Miel, nato a Beveren-Waes presso Anversa nel 1599, allievo del Seghers e probabilmente del Van Dyck, forse già a Roma intorno al 1620 (1), collaboratore di Andrea Sacchi e di Agostino Tassi in lavori per i Barberini, ed entrato più tardi a far parte del gruppo dei « Bamboccianti » che, capeggiati da Pieter van Laer, detto appunto « Il Bamboccio », svolgevano « una pittura di caravaggismo a passo ridotto, aperta ad osservazioni sul mondo quotidiano della Roma 1630 » (2), ebbe presto contatti col cardinale Maurizio di Savoia e con la Corte di Torino, cui provvedeva opere per la Quadreria, mentre per il duomo di Chieri dipingeva la pala della *Madonna col Bambino, S. Antonio da Padova e cinque sante,* spedita nel 1654. Cedendo alle insistenze di Carlo Emanuele II, che l'ebbe sempre carissimo ed intendeva fargli eseguire pitture per il Palazzo Reale e la Venaria, nel 1658 si trasferiva a Torino dove, sempre malato di nostalgia per Roma, ma incapace di vincere — come scrisse il suo biografo Baldinucci — « lo carico che facevano alla gentilezza dell'animo suo le replicate amorevolezze » del duca, morì il 3 aprile 1664, quasi di languore. Se nei soffitti « di parata » del Palazzo Reale egli si rivela affine al Sacchi ed imbevuto di grandiosità classicheggiante, nel ciclo delle *Cacce* per la Venaria si riallaccia al felice decennio romano 1640-1650 delle « bambocciate » che furono i motivi della sua più vivace e personale pittura, quando con successo grandissimo si diede a « rappresentare al vivo brigate di cialtroni, monelli, birboni ed altri a questi somiglianti » (3): temi che tornavano graditissimi al gusto un po' facile di Carlo Emanuele II. Coltivò anche, insieme col Dauphin e il Caravoglia, il ritratto equestre che « lo colloca ancora una volta nell'ambiente formatosi intorno al Bernini e con riferimenti alla ritrattistica del Van Dyck » (4). I dipinti della Venaria Reale del Miel vennero riprodotti in finissime incisioni del Tasnière per il celebre libro di Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale Palazzo di Piacere e di Caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro etc. Disegnato e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte. L'anno 1672.* In Torino per Bartolomeo Zapatta, 1674: un capolavoro, disegni, immagini, testo, della più genuina arte barocca.

Nel salone della Venaria che il fiammingo aveva affrescato con soggetti e motti suggeriti dal Thesauro erano appese le dieci tele con scene di caccia, che passarono poi al Castello di Moncalieri e nel 1932 pervennero al Museo Civico di Torino. Non ostante i danni subiti e gli antichi restauri, « l'insieme resta l'affermazione più impegnata del Miel, per l'adesione vera al mondo dei bamboccianti, pur trattandosi di una ripresa di cacce reali, destinate ad una dimora ducale » (Griseri). In esso — scrisse il Viale (5) — il Miel ci appare « una natura di sensibile paesista, con vedute quasi romantiche di boschi, radure, acque, talora illuminate da tenui chiarori di bruma, talaltra in pallidi e rosati controluce ». Ma questi soggetti sono anche importanti nella storia della pittura piemontese, perchè preludono alla ripresa quasi « bambocciante » della settecentesca pittura popolaresca dell'Olivero e del Graneri. Sono dunque uno dei vari apporti « esteri », assimilati dal temperamento locale, alla pittura barocca in Piemonte. In una Venaria Reale che finalmente potesse essere tutta restaurata, queste tele di *Cacce* ritornerebbero trionfalmente al loro posto adatto.

(1) Andrea Busiri Vici, *Carnevalate popolari romane di Jan Miel,* in: « Studi romani », Roma, 1958; *Opere di Jan Miel alla Corte Sabauda,* in: « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1958-59.

(2) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(3) Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno* ecc., Firenze, 1773.

(4) Griseri, *op. cit.*

(5) V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento, op. cit.*

Tavola XIV

Daniele Seyter: *Ercole guidato all'Olimpo*

(Particolare della volta della Galleria del Daniele nel Palazzo Reale di Torino)

La « Galleria del Daniele » (così chiamata dalle pitture di Daniele Seyter) è uno dei più splendidi ambienti di Palazzo Reale, purtroppo trasformato da Carlo Alberto in una galleria di mediocri ritratti ottocenteschi. La sua costruzione cominciò nel 1684, diretta da Carlo Emanuele Lanfranchi, e terminò con gli adattamenti settecenteschi suggeriti da Benedetto Alfieri. Sulla sua volta, cui diedero mano lo stuccatore Pietro Somasso e l'intagliatore Cesare Neurone, lasciò il suo capolavoro, od almeno la sua opera più monumentale, il pittore austriaco (nato a Vienna nel 1649), ma di formazione veneziana-romana, Daniele Seyter affrescandovi in cinque scomparti *Giove che accoglie nell'Olimpo un eroe, Apollo che guida il carro del sole, L'Aurora che spande fiori e la luce del giorno, Ercole guidato in cielo dall'Immortalità, Iride che annunzia la pace.* Le trattative a Roma col Seyter per quest'impresa si iniziarono nel 1687, tramite il De Gubernatis, ambasciatore di Vittorio Amedeo II (1), ed il pittore — che frattanto aveva provvisto altri lavori per il Palazzo Reale — giunse a Torino alla fine di giugno od ai primi di luglio 1688, dove rimase, tolti i ritorni a Roma nel 1691, nel 1695 e nel 1698, fino alla morte il 2 novembre 1705. Forse la prima opera torinese del Seyter nel 1688 fu la decorazione pittorica dell'appartamento destinato alle principesse al pianterreno del Palazzo, su progetto del Lanfranchi e coi magnifici stucchi del veneziano Bernardo Falconi ed i legni scolpiti e dorati del Neurone (2); comunque agli affreschi della Galleria egli attese intorno al 1690, e l'artista « vi appare immerso nella cultura cortonesca, del tutto legato all'impianto della volta di Palazzo Pamphily, sia pure riprendendo motivi dai Carracci e dal Lanfranco, mentre la pittura veneta di primo '600 gli suggerisce un pittoricismo morbido e luminoso. L'intonazione appare schiarita rispetto ai soffitti del pianterreno, e l'affresco procede per toni alleggeriti, sostenuto dai monocromi di ispirazione carraccesca, mentre gli ovati in monocromo giallino rimandano ai disegni di Ciro Ferri » (3). Queste vaste aerate figurazioni dovettero certo esser studiate con particolare interesse dal giovane Beaumont, ancor fresco degli « insegnamenti dell'Arcadia romana » (4), prima del suo più deciso interesse per il Trevisani ed i Van Loo: confermando così quel processo di varie assimilazioni che attraverso gli apporti forestieri si compie nella pittura settecentesca più propriamente « piemontese ». Per ciò che concerne la felice distribuzione degli scomparti in accordo con la levità degli stucchi, va tenuto presente che a Torino « il Seyter instaura un nuovo concetto di decorazione di soffitti; supera anche i dispositivi più schematici del Miel e abbandona i virtuosi appoggi al quadraturismo o ai predominanti supporti di stucchi e intagli » (5).

(1) Cfr. M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.*

(2) id. id.

(3) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.; The Palazzo Reale at Turin,* in: « The Connoisseur », Londra, nov. 1957.

(4) id. id.

(5) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.*

Tavola XV

Cappella della Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri a Torino
(Affreschi del Legnani; quadri del Pozzo, del Legnani, del Carlone, del Taricco, del Vernier; sculture del Plura; intagli del Bonzanigo)

Si legge nella *Storia di Torino* del Cibrario: « La cappella de' mercanti abbonda di buoni dipinti. La vôlta che raffigura il paradiso è tutta dipinta a fresco da Stefano Maria Legnani, milanese, scolaro del Cignani e del Maratta ed egregio coloritore. Le sei statue scolpite in legno e disposte all'intorno sono di Carlo Plura. La tavola dell'altare che rappresenta l'adorazione de' Magi e le due laterali sono del P. Andrea Pozzi, piuttosto rare che buone, non accomodandosi volentieri quel padre al lento procedere della pittura ad olio, ed amando invece gli affreschi con iscorci e prospettive architettoniche, arte nella quale si segnalò, sebbene il suo gusto partecipasse assai de' difetti di quel secolo tanto ammanierato. Gli altri otto gran quadri delle pareti laterali sono: il primo a sinistra di mano ignota; il terzo a destra del Pozzi; il quarto di Sebastiano Taricco da Cherasco, felice imitatore di Guido Reni; gli altri sono del Legnani » (1). Il giudizio del Cibrario su Andrea Pozzo (Trento, 1642 - Vienna, 1709) è naturalmente legato al gusto del tempo dello scrittore, e la critica moderna ha posto in luce le altissime qualità di questo pittore, i cui affreschi d'ampio respiro scenografico eseguiti nella chiesa della Missione di Mondovì (1676-'79) sono di grande importanza per quella « trasposizione dell'architettura in pittura » (2) ch'è una componente essenziale dell'arte barocca in Piemonte. Anche la paternità degli otto quadri è stata in seguito precisata.

La Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri, istituita nel 1663 (se ne conserva l'atto di fondazione), esiste tuttora contando oltre centocinquanta iscritti. La cappella fu costruita in seguito, circa l'ultimo decennio del secolo, all'interno del « bel palazzo dove si trova adesso la casa professa de' padri della Compagnia di Gesù » (3); l'ingresso (via Garibaldi 25) è opera dell'architetto Luigi Michele Barberis, del 1785 (4). Risulta dai conti dei tesorieri che ad iniziativa del padre Agostino Provana il 25 giugno 1694 Stefano Maria Legnani, detto il Legnanino, « fatto espressamente venir di Milano », dava principio agli affreschi della volta, rappresentanti la *Gloria del Paradiso,* con *Profeti* e *Sibille* (5). Il lavoro del Legnanino, che si valse della collaborazione dei « quadraturisti » milanesi G. B. e Gerolamo Grandi, fratelli, dovette essere condotto rapidamente se già nel 1695 il pittore iniziava la grande decorazione delle volte e dei soffitti di Palazzo Carignano (6). Da un inventario del 1779 si rileva che fra il 1697 e il 1721 la cappella si arricchì di cinque quadri di Andrea Pozzo, di due del Legnanino, di due di Sebastiano Taricco, d'una tela di Luigi Vernier e di una del Carlone, dipinti tuttora esistenti nella cappella, e che specificheremo nel commento della tavola seguente. Fra il 1712 e il 1713 entrarono nella cappella le sei grandi statue lignee di Dottori della Chiesa scolpite da Carlo Giuseppe Plura, autore anche delle due *consoles* che vi si trovano; ed al Plura furono versate nel 1714 — come si legge nei conti dei tesorieri — L. 32 « per lavori d'intaglio, di rabeschi et festoni da esso fatti attorno alla fascia del corniggione dei banchi ossia sedili dell'ordine superiore ». Dai medesimi conti si apprende che nel luglio 1731, a mezzo del « Sig. Brassone Lombardi », furono fatti due pagamenti, uno di 96 lire e l'altro di 32, all'abate Filippo Juvarra « per il disegno fatto dell'altare et laterali della nuova Congregazione ». Questo altare avrebbe dovuto sostituire quello di legno con il quale era stata inaugurata la cappella che ora si intendeva abbellire con l'opera di un grande architetto. Ma probabilmente la nuova costruzione, che la parola « laterali » fa supporre comportasse anche un rimaneggiamento del presbiterio, imponeva un onere che la Congregazione non potè sopportare. Perciò il progetto del Juvarra non fu eseguito, e soltanto nel 1797 l'architetto Michele Buscaglione e il « marmoraro » Casella vennero incaricati di provvedere un nuovo altare. Il disegno del Juvarra, rimasto nell'archivio della Congregazione fino al 1932, fu prelevato per studi e non più restituito. Infine dal Libro degli Ordinati si ricava che nel 1788 lo scultore Giuseppe Maria Bonzanigo era pagato per un «tronetto o giardinetto» in legno intagliato, dorato ed argentato da collocare sull'altare per l'esposizione del SS. Sacramento nelle festività.

(1) L. Cibrario, *op. cit.*
(2) C. L. Ragghianti, *Selearte, op. cit.*
(3) L. Cibrario, *op. cit.*
(4) C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte, op. cit.*
(5) Preziose notizie ed estratti dei documenti d'archivio della Congregazione dei Mercanti e Banchieri ci sono stati cortesemente forniti dalla dott.ssa Antonietta Beneyton che fra il 1956 ed il '57, per incarico della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, e della Congregazione, restaurò gli affreschi della cappella, e dalla prof.ssa Andreina Griseri. Ad entrambe il nostro caldo ringraziamento.
(6) M. Bernardi, *Tre palazzi a Torino,* Torino, 1963.

Tavola XVI

Stefano Maria Legnani, detto Il Legnanino: *Re David ha la visione dell'Epifania*

(Cappella della Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri a Torino)

E' una delle undici grandi tele entrate nella Cappella dei Mercanti fra il 1697 ed il 1721. Trascriviamo dall'inventario del 1779 le date relative all'arrivo dei singoli quadri: 1697, il *Re David* del Legnanino, l'*Avviso dell'Angelo ai Magi* e *Ubi est qui natus est* di Sebastiano Taricco, l'*Adorazione dei Magi* di Andrea Pozzo, i *Re Magi* di Luigi Vernier; 1701, la *Fuga in Egitto* del Pozzo; 1703, la *Strage degli Innocenti* e il *Vidimus stellam* del Pozzo; 1705, *I Re Magi offrono doni* del Legnanino; 1712, *I Re Magi in viaggio* del Carbone (?) (malamente restaurato nel 1810 da Stefano Chiantore); 1721 (?), la *Natività* del Pozzo. Da notare che in un inventario del 1712 si fa cenno del quadro *I Re Magi in viaggio* in questi termini: « fatto in Genova dal pittore Sig. Carbone Domenico e regalato dal Confratello Sig. Spirito Barbarosso ». Ma non esiste un pittore genovese « Domenico » Carbone. Può trattarsi d'un errore di chi stese l'inventario. Va comunque tenuto conto che il più noto Carbone (Giovanni Bernardo) essendo morto nel 1683 non poteva provvedere un quadro circa il 1712. E' probabile che l'errore riguardi il cognome e che si tratti d'uno dei vari Carlone, quantunque non risulti che fra questi vi fosse un « Domenico ».

Di Stefano Maria Legnani, detto « il Legnanino », nato a Milano nel 1660, morto nel 1715 o '13, il Lanzi così scrisse: « Stefano Legnani, detto il Legnanino per non confonderlo col padre Cristoforo ritrattista, riuscì un de' più chiari artefici, che fossero in Lombardia a' principj di questo secolo, avendo frequentato il Cignani in Bologna, il Maratta in Roma. Nell'una e nell'altra città saria computato fra' buoni allievi di que' due maestri, se vi avesse lasciato opere: ancorchè in processo di tempo alquanto si manierasse. E' scelto, sobrio, giudizioso nelle sue composizioni, con un certo impasto e lucentezza di colorito, che non è in uso fra' maratteschi. Si è distinto in istorie a fresco: ne ha S. Marco, ne ha S. Angiolo; e qui è una sua Battaglia, vinta con la protezione di S. Iacopo Apostolo, che mostra un fuoco da trattare i più difficili temi della pittura. Ha lasciato moltissime opere anche in Genova, in Torino, e pel Piemonte; e a Novara quella cupola di S. Gaudenzio, di cui non fece forse cosa più bella » (1). Il primo lavoro del Legnanino a Torino fu probabilmente nel Palazzo Barolo, che il conte Ottavio Provana di Druent fin dal 1693 fece ornare di pitture rivolgendosi ad artisti insigni quali il Trevisani e un altro discepolo del Cignani, Bonaventura Lamberti da Carpi (2). Come s'è detto nel commento della tavola precedente, a metà del 1694 diede principio agli affreschi della Cappella dei Mercanti, e subito dopo il principe Emanuele Filiberto di Carignano, detto « Il Muto », gli affidò la decorazione del suo nuovo grandioso palazzo costruito dal Guarini (3). Alla fine del Seicento — ha notato Andreina Griseri (4) — « il Legnanino si dimostra orientato verso le precoci novità dei genovesi, singolarmente Domenico Piola ». Riferiamo infine un giudizio del Mallè: « Il suo gusto accademico, in relazione agli epigoni del Reni e seguendo le grazie più recenti del Cignani, è di effetto movimentato nelle masse, nei ritmi d'una certa enfasi, nel colore denso ma spesso luminoso, nel disporre le scene in incorniciature esuberanti e inquadrature illusionistiche scorciate, cariche. Il movimento chiaroscurale ha marcato barocchismo, l'insieme un po' greve disperde particolari spesso raffinati » (5).

Fra i dipinti della Cappella dei Mercanti va ricordato, nella sagrestia, un bel quadro, una *Adorazione dei Magi* attribuita a Guglielmo Caccia detto Il Moncalvo. La pala è stata oggetto nel 1963 d'uno studio di Vittoria Moccagatta (6), la quale la ritiene una delle più notevoli opere della figlia del pittore di Montabone (c. 1565-1625), suor Orsola, « ispirata al quadro giovanile del padre, di egual soggetto, della chiesa di S. Francesco di Moncalvo ». La qualità del dipinto è tuttavia tale da farlo ritenere uno dei migliori del Moncalvo.

(1) L. Lanzi, *op. cit.*

(2), (3) cfr. M. Bernardi, *Tre palazzi a Torino, op. cit.*

(4) A. Griseri, *Catalogo, op. cit.*

(5) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.*

(6) V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo: Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I,* in « Arte lombarda », Milano, 1963.

REGES
REGES

Tavola XVII

Claudio Francesco Beaumont: *Venere su un cocchio tirato da cigni*

(Soffitto del salotto cinese al secondo piano del Palazzo Reale di Torino)

Clemente Rovere nel suo libro che, malgrado inesattezze e incompletezze, resta una preziosa fonte per gli studi sul Palazzo Reale di Torino (1), annovera questo soffitto fra i primi lavori del Beaumont nel palazzo, ed anche il Viale lo datò « intorno al 1721 », seguito dalla Griseri per una datazione a quel tempo (2). Di questa tela di m. 3,40 × 3,80, in ottimo stato di conservazione, scriveva nel 1951 la giovane studiosa: « ... si presenta chiara, tersa, ma non diremmo luminosa; la chiarezza deriva dalla qualità dei colori e dal loro rapporto: il rosa freddo, l'azzurro intenso e il giallo si snodano squillanti entro una tinta glittica che nelle carni ha il pallore smaltato di una miniatura, sì che la policromia si risolve con una impeccabilità garbata, tutta settecentesca. Robusto il gruppo delle dee colte di schiena in un'ombra leggermente calda, tinta di rosso a segnare il chiaroscuro, mentre i profili son condotti con segno tenue che imbruna le zone. Le figure, in questa intonazione chiara, muovono con volo leggero, che non conosce scosse: quasi l'aria attorno si fosse rarefatta e cristallizzata. Di qui una ricercatezza sostenuta; il pittore mirava ad ottenere una 'bellezza aggraziata', a tradurre ciò che fin dal trattato dello Scaramuccia era denominato 'bella grazia' »; e notava che il napoletano Corrado Giaquinto aveva tenuto presente l'opera dipingendo intorno al 1733 sulla volta della « Camera da letto della Regina », alla Villa della Regina, *L'Aurora*: nella quale — aggiungevamo noi pubblicando a colori la *Venere su un cocchio* (3) — « la figura femminile che sparge fiori è addirittura, per l'atteggiamento, copiata dal Beaumont ». Osservava però la Griseri che non essendo nel Giaquinto « quel senso garbato, lezioso, che salva le svaporate evocazioni dei francesi, nè la 'melanconica eleganza' che altri traducevano in un capriccio nuovo, le figure sue si appesantiscono, situate con bravura meccanica, e non riescono a nascondere nè la durezza del segno e tanto meno la fissità cruda del colore: per questo l'opera riesce ben inferiore a quella del Beaumont, pittore di corte ».

In tempo successivo la Griseri veniva nella convinzione che la volta della Villa della Regina, della quale sia l'Olivero che il Viale avevano parlato come di opera bellissima del Giaquinto (4), dovesse essere ascritta non al pittore molfettano, ma al Seyter della maturità, con più tardi interventi del Beaumont stesso; e sulla traccia della sua comunicazione orale, adesso confermata nel *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese* (vol. II, pag. 82), esaminavamo la suddetta volta riproducendola a colori (5). I termini del confronto venivano così spostati e cronologicamente capovolti: non più Beaumont-Giaquinto, bensì Seyter-Beaumont, valendo quest'ultimo riferimento anche per il giovanile beaumontiano *Carro dell'Aurora* al secondo piano di Palazzo Reale.

La *Venere su un cocchio* fu dunque dipinta dal Beaumont al ritorno (12 maggio 1719) dal suo primo soggiorno a Roma, dove Vittorio Amedeo II, probabilmente per suggerimento del Juvarra, l'aveva mandato nel 1716, dopo un primo viaggio a Bologna, a perfezionarsi nell'ambiente del Trevisani e dei pittori napoletani e francesi che ne frequentavano lo studio. A Roma egli tornava, sempre per la protezione del sovrano, nel 1723 e vi si tratteneva fino al '31, quando veniva nominato pittore della Corte sabauda. Era nato a Torino il 4 luglio 1694, ed a Torino morì, carico di gloria, il 21 giugno 1766.

(1) Clemente Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino, 1858.

(2) V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento, op.cit.;* A. Griseri, *Opere giovanili di Cl. Fr. Beaumont e alcune note in margine alla pittura barocca*, Torino, 1951.

(3) M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.*

(4) Eugenio Olivero, *La Villa della Regina in Torino*, Torino, 1942; V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento, op. cit.*

(5) M. Bernardi, *Tre palazzi a Torino*, Torino, 1963.

Tavola XVIII

Pietro Francesco Guala: *L'Assunta*

(Chiesa del Gesù, Casale Monferrato)

La storia della fortuna critica di Pietro Francesco Guala (nato a Casale Monferrato il 15 settembre 1698, morto a Milano il 27 febbraio 1757) nel nostro secolo fu fatta da Giovanni Testori nell'introduzione alla mostra del casalese presentata ad Ivrea, Milano, Torino nel 1954, ripubblicata lo stesso anno in *Paragone* (1); ed è una storia sorprendente se si considera che all'esposizione fiorentina del ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo, del 1911, uno dei suoi capolavori, *I canonici di Lu*, fu esposto con un punto interrogativo; che nel 1922, nella mostra a Firenze della pittura italiana del Sei e Settecento, e nel '29 a Venezia nella mostra del Settecento italiano, nemmeno una sua opera comparve, così come nelle due grandi esposizioni dell'arte italiana a Londra e a Parigi, del 1930 e del '35. Lo si rammenta a dimostrazione dell'indifferenza della cultura italiana, fino a qualche decennio fa, per l'arte piemontese. Fu Noemi Gabrielli, nel 1935, a dare un primo forte avvìo allo studio del Guala (2); due anni dopo Vittorio Viale — che magnificamente e generosamente (davvero *sic vos non vobis*) dissodò il campo per i giovani, e non più tanto giovani, studiosi che oggi dànno brillanti prove nell'esegesi dell'arte piemontese — dedicava al pittore un'intera sala della grande mostra del Barocco piemontese da lui allestita nel Palazzo Carignano di Torino nel 1937, e della quale purtroppo non potè essere stampato il catalogo preparato con centinaia di preziose illustrazioni; e finalmente nel 1949 usciva il libro, anch'esso promosso dal Viale, di Roberto Carità (3). Gli studi più recenti, fino a quello del Castelnovi (4), le mostre rievocative fino a quella del Barocco piemontese del 1963, che ha radunato ben 26 opere del Guala, hanno finalmente definito la statura di un artista (che fu anche scultore) cui tocca, secondo la giusta affermazione del Testori, « la palma di primo pittore locale nell'intero Settecento » (5).

Circa la sua formazione, già delineata dal Carità, la Griseri segnala gli epigoni della tradizione lombarda, dal Cerano al Tanzio, i genovesi del secondo Seicento, la cultura novarese della fine di questo secolo (6), e si rifà al Testori per il « rapporto con l'ambiente dei decoratori che fiorivano a Casale nelle vicinanze immediate del monferrino Scapitta, architetto a mezza strada fra il Guarini e il Juvarra »; sottolinea la sua « polemica con la pittura di corte che con il Beaumont e il Van Loo aveva conquistato in Palazzo Reale e a Stupinigi posizioni incontrastate », il suo carattere di « forte ritrattista e convinto pittore d'arcadia per grandi affreschi mitologici, piuttosto sulla strada aperta dal Crosato, e certamente anti-accademico per eccellenza », si che gli stessi soggetti religiosi, come questa *Assunta* del 1734-37, gli riuscivano per il loro denso e concreto pittoricismo « capricci degni di un Metastasio ». Il Testori indicò anche « l'umore che scoperse nel Crespi », l'attacco retrospettivo sullo Strozzi, sul Feti, sul Lys, « sui pittori cioè che come disse bene il Longhi formano il ' trio ' del barocchetto italiano ». Ma particolarmente importante è il nesso strettissimo ch'egli stabilì fra la fantasia, l'estro, il gioco degli stuccatori, ebanisti, tappezzieri, degli artigiani piemontesi anche di provincia (e basti citare il Palazzo Gozzani di Treville a Casale), e la fantasia, l'estro, il gioco pittorico del Guala: mostrandoci questo pittore, che lavorò in un'area compresa fra Casale, Vercelli, Torino, Milano, come « il correlativo in pittura dell'infaticabile estro minore del 700 piemontese »; ciò che gli dà il diritto di entrare « nella storia, non solo regionale, ma generale del ' rococò ', portandovi un suo personalissimo tono ».

(1) Giovanni Testori, *Introduzione al Guala*, in « Paragone », N. 55, Firenze, 1954.

(2) Noemi Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1935.

(3) Roberto Carità, *Pietro Francesco Guala*, « Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1949.

(4) G. V. Castelnovi, *Settecento minore: contributo per G. Pedrini, P. F. Guala, M. Rocca*, in: « Studies in the history of art dedicated to W. Suida », Londra, 1959.

(5) G. Testori, *Barocco splendido e funesto, op. cit.*

(6) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XIX

Francesco De Mura: *Storie di Teseo*

(Particolare dell'affresco sulla volta della sesta camera degli Archivi nel Palazzo Reale di Torino)

L'ala del Palazzo Reale di Torino, fra la biblioteca poi trasferita nella sede attuale e l'appartamento della regina, comprende sei stanze che contenevano gli archivi particolari dei Savoia, dette « Camere degli Archivi ». Le decorarono con affreschi sulle volte, ornati a intaglio ligneo, dipinti sulle porte, sulle imposte, sugli zoccoli, Gregorio Guglielmi, Mariano Rossi, Francesco De Mura, Pietro Domenico Olivero, Giovanni Domenico Gambone, Anna Caterina Gili, Scipione Cignaroli, pittori, Giorgio Muttone, Giovanni Bosso, Ignazio Carlone scultori-intagliatori; e un intervento di Benedetto Alfieri per i disegni è evidente nell'ultima stanza. In questa appunto, circa il 1742, Francesco De Mura (1696-1782), napoletano, uscito dallo studio del Solimena, dipinse sulla volta al finire del suo biennale soggiorno torinese (ma i suoi rapporti con Torino continuarono fino al 1759 con l'invio da Napoli di pitture per il Palazzo Reale ed il Palazzo Chiablese) le *Storie di Teseo,* di cui si dà qui un particolare molto affine ad una tela di proprietà privata torinese, la quale va intesa come uno studio che « prepara con ampiezza di taglio e di stesura » (1) un gruppo centrale dell'affresco.

Queste ampie, liberissime figurazioni, « da collocarsi al termine dell'attività del De Mura in Palazzo Reale, rivelano una stesura luminosa di rara eleganza, dove la 'quadratura' fa corpo con la complessa storia figurata entro un cielo vero e naturale, con libertà atmosferiche che dovevano essere allora di grande novità rispetto alle volte del Beaumont. Gli ignudi angolari, preziosi per gli scultori in Piemonte, sono da mettersi in rapporto con gli stucchi delle chiese vittoniane » (2). Il tema delle Storie di Teseo fu anche svolto dal De Mura al principio della sua attività in Palazzo Reale (1741) nella cosidetta « Stanza della Macchina », danneggiata durante l'ultima guerra, e ancora dimostra la grandiosità naturale dell'artista, « a mezza strada fra il Solimena e la luminosità dell'ultimo Giordano » (3). Pure di questo affresco esiste un bozzetto preparatorio in collezione privata londinese.

(1), (2), (3) A. Griseri, *Catalogo, op. cit.*

Tavola XX

Pietro Domenico Olivero: *La fiera di San Pancrazio*

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Anche per le sue dimensioni (m. 2,17 × 2,66) questa tela ordinata all'Olivero nel 1724 per il Castello di Rivoli da Vittorio Amedeo II, è forse la più impegnativa opera rimastaci del pittore torinese (nato nel 1679 morto nel 1755) che il Delogu, uno dei primi studiosi che di lui si siano occupati al tempo nostro, definiva « uno dei più curiosi e personali fra i piccoli maestri piemontesi » (1). Approfondendo l'analisi della sua pittura, il Viale (2), poneva poi in più chiara luce « il preciso annotatore dei caratteristici vecchi quartieri della città e del suo suburbio, l'illustratore inappuntabile dell'or gioconda, or rissosa, or truffaldina vita popolare dei mercati e delle piazze: il poeta dei miracolosi eventi e delle pie processioni, il gentile arguto cronista di dolci idilli campagnuoli, di devoti sponsali, di spassose serenate, di lieti battesimi, di allegre scampagnate ». Bastano questi cenni ad indicare come l'Olivero si riallaccia, tramite il Miel (v. commento alla Tavola XIII), al genere popolaresco dei « bamboccianti » romani del Seicento; ed a proposito di questa *Fiera* la Griseri rileva che « è uno degli esemplari in cui maggiormente emergono rapporti con i precedenti della pittura fiamminga a Torino » (3), anche di Pieter Borgomans o Bolman. Dal canto suo il Viale sottolineava in questo dipinto « la complessa grandiosità della composizione; il veristico eppur poetico paesaggio con il largo e fertile piano che sale e sfuma verso i monti lontani; l'ariosa atmosfera così creata a tutto il quadro; e ancora la disposizione sapiente e l'equilibrio delle masse grazie ad appropriate dissimmetrie, a opportune divisioni di gruppi e di zone di riposo, ad abili giochi di luci e di ombre; e infine il fervore della fantasia nel congegnare le scene, nell'inventare le figure, nel caratterizzare le macchiette ». Il paesaggio, osserva la Griseri, « ha densità d'impasti propri di Scipione Cignaroli, con cui l'Olivero collaborava. Il pittore vi aggiunge osservazioni delicatamente settecentesche di sapore idillico ». L'annuale fiera e festa di San Pancrazio si svolgeva presso Torino.

La *Fiera di San Pancrazio,* per la quale il pittore ricevette, oltre il compenso, da Vittorio Amedeo II anche il dono di « un para di scarpe », segnò l'inizio, con la *Fiera di Moncalieri,* dello stesso anno, di un più largo successo dell'Olivero, uomo modesto, figlio di un umile intagliatore che abitava nel quartiere di S. Mattia, storpio di gambe, come rivelano vari suoi autoritratti con l'inseparabile cane, e tuttavia di temperamento giocondo. Alla Venaria (dove già la sua attività è ricordata nel 1714), nel Castello di Rivoli, a Palazzo Reale (fra l'altro il bellissimo ciclo della *Vita umana,* in collaborazione con Giovanni Domenico Gambone, pittore d'architetture), nella Palazzina di Stupinigi fino al 1753, nelle chiese di S. Tommaso e del Corpus Domini, in moltissimi palazzi privati, i suoi lavori si moltiplicarono. Delle sue figurine provviste al quadro rappresentante l'atrio e lo scalone del Castello di Rivoli, ordinato dal Juvarra a Massimo Teodoro Michela (che forse fu guida all'Olivero nella tecnica pittorica e nella prospettiva), e delle altre su carta spedite a Venezia, per servir di indicazione al Ricci nell'esecuzione del quadro del salone del Castello, commessogli dal Juvarra, già s'è detto (v. commento alla Tavola VII). Oltre alla sua propria vasta opera, l'Olivero diede dunque frequentissima collaborazione a pittori di paesaggio e d'architettura, come lui impegnati a lavorare per la Corte e per il patriziato torinese. Un suo nipote, Domenico Olivero *junior,* fu nel 1783 nominato da Vittorio Amedeo III « pittore di paese e boscarecci » al regio servizio. Pietro Domenico fu disegnatore sensibilissimo, di rara maestria, come risulta dal volume di 180 disegni del Museo Civico di Torino, che sul mercato inglese della fine del Settecento era attribuito al Van Laer (4). Da lui, autentico maestro, deriva una delle più tipiche correnti, genuinamente « piemontese », della pittura settecentesca in Piemonte.

(1) Giuseppe Delogu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento,* Venezia, 1931.
(2) Vittorio Viale, *Pittori di genere del Settecento piemontese,* in: « Agorà », N. 6, Torino, 1946.
(3) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*
(4) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.*

Tavola XXI

Giovanni Michele Graneri: *Caccia al cervo in Sardegna*

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Giovanni Michele Graneri è uno dei « piccoli maestri » del Settecento piemontese che segnano « una ripresa del gusto delle bambocciate » (1) romane che il Miel aveva nel Seicento importato a Torino, e nelle quali l'Olivero manifestò qualità pittoriche più alte dei suoi seguaci ed imitatori (cfr. commenti alle Tavole XIII e XX). Quasi nulla si sa della sua vita, tolto l'accenno « morto gli è poco » fatto di lui dal Durando di Villa (2) nel 1778, e tolte le date, dal 1740 al 1754, che si leggono su alcuni suoi dipinti. Unica notizia documentata quella d'un modesto lavoro eseguito nel 1736 per la Corte torinese: dipinti cioè « rasi cinquanta di bindello per guarnire sette vestiti di piccole figure per divertimento delle Reali Infanti » (3). Per il Lanzi egli fu semplicemente un imitatore dell'Olivero: « Lasciò erede del suo stile un Graneri, che lo imitò assai bene, e morì son pochi anni » (4); ed il Delogu, che fu tra i primi ad occuparsi con una certa ampiezza di lui (5), confrontandolo con l'Olivero lo disse « di forme certamente più dure e grossolane con qualche sproporzione e volgarità, ma nell'insieme briose, festose e di interesse più che topografico e locale ». La Rosso ripetè il giudizio del Delogu (6), finchè il Viale in un più attento e vasto studio sul pittore (7) rilevò che se il suo tocco è « più grossolano », che se « le sue figure, piuttosto pesanti, goffe, angolose hanno un non so che di caricaturale » e se le sue composizioni « sono inoltre più affollate e talvolta perfino confuse... forse proprio questi sono i mezzi con i quali il Graneri raggiunge meglio e più immediatamente gli effetti che la sua pittura ricerca »; e non esitò « a classificare come piccoli capolavori del genere i quadri con scene sarde già esistenti nella villa del conte Bogino », che del resto nel Settecento erano ascritti all'Olivero. Dal canto suo il Mallè (8), continuando nel paragone con l'Olivero, definì il Graneri « più popolare nel gusto prima che nel soggetto... meno poeta e più macchiettista, più attento a render carico il gesto che a creare una intima intonazione d'ambiente », concludendo che l'artista « piacque e piace per la franchezza dialettale », ed ebbe quindi « tutto un mazzo di imitatori, fra cui più noto il Marchisio ». Quasi tutti gli autori citati insistono nel chiamare « maestro » del Graneri l'Olivero. In realtà nulla v'è di accertato in proposito, se non l'affinità dei temi e fino a un certo punto dello stile; tuttavia un discepolato è ammissibile, anche per i probabili 20-30 anni di differenza d'età fra i due pittori, essendo l'Olivero nato nel 1679 e morto nel 1755.

Questa *Caccia al cervo in Sardegna* costituiva, insieme con altri venticinque dipinti, « il complesso decorativo di scene sarde e torinesi del Graneri già sito in due sale della villa settecentesca collinare torinese del ministro reale Gianbattista Bogino, sita in regione Cunioli Bassi » (9). Il grande ministro di Carlo Emanuele III fu il vero promotore della rinascita materiale e morale della Sardegna sotto i Savoia dopo la triste dominazione spagnuola, e d'importanza decisiva riuscirono le sue riforme giuridiche, sociali e culturali nell'isola, cui era attaccatissimo. Naturale dunque che nella sua villa torinese amasse rievocarne aspetti e costumi attraverso i dipinti del Graneri; ed anche se mancano i dati a provarlo si può avanzare l'ipotesi che il conte Bogino abbia inviato il pittore in Sardegna a documentarsi sul luogo: infatti le tre scene sarde, assai più ampie delle altre, e la *Pesca del tonno,* che rientra nel gruppo, risultano più acutamente caratterizzate delle generiche scene piemontesi. Il complesso pittorico della villa Bogino passò nel 1960 al Museo civico d'arte antica di Palazzo Madama per generoso dono dell'avvocato Ambrogio della Chà, e fu esposto alla mostra del Barocco Piemontese del 1963.

(1) A. Griseri, *Catalogo, op. cit.*
(2) F. Durando di Villa, *Ragionamento letto il 16 aprile 1778 all'inaugurazione dell'Accademia di Vittorio Amedeo III,* premesso ai: « Regolamenti della Reale Accademia di Pittura e Scultura di Torino », Torino, 1778.
(3) Cfr. V. Viale, *Pittori di genere ecc., op. cit.*
(4) L. Lanzi, *Storia pittorica, op. cit.*
(5) G. Delogu, *Pittori minori ecc., op. cit.*
(6) Laura Rosso, *La pittura e la scultura del 700 a Torino,* Torino, 1934.
(7) V. Viale, *Pittori di genere, op. cit.*
(8) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.*
(9) L. Mallè, *I dipinti del Museo d'arte antica, op. cit.*

Tavola XXII

Michele Antonio Rapous: *Fiori*

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Michele Antonio Rapous, fratello minore di quel Vittorio Amedeo che si formò alla scuola del Beaumont e di preferenza fu pittore di figure, soggetti allegorico-mitologici, quadri sacri, benchè abbia dipinto anche putti e fiori (1), secondo le notizie del Vesme nacque a Torino il 18 marzo 1733 e vi morì il 17 aprile 1819 (2). Viceversa il Mallè pone un punto interrogativo al luogo di nascita, pur conservando le suddette date (3); e la Griseri, dicendolo « nato a Torino dopo il 1730 », limita le sue notizie dal 1751 al 1796 (4). Tuttavia il Delogu riferì ch'egli ancora nel 1811 e nel 1812 partecipava a due esposizioni torinesi ed era lodato dal *Courrier de Turin* con queste parole: « Les tableaux de fruits de mr. Rapous ont de l'harmonie dans les coloris; la nature est copié fidèlement et la touche est délicate ». (5). La documentazione della sua attività è fitta: 1758, lavori di decorazione nell'appartamento del duca del Chiablese alla Venaria Reale; 1759, pitture di fiori e architetture per soprapporta, per paracamini e zoccoli alla Palazzina di Caccia di Stupinigi; 1763, idem; 1767, altre pitture per Palazzo Chiablese; 1783, 1784, 1787, disegni di mobili, un paracamino, vari soprapporta a Palazzo Reale. Lavorò moltissimo anche per i privati, ad esempio per il marchese Angelo Carlo Isnardi di Caraglio nel suo palazzo di Piazza San Carlo (oggi Accademia Filarmonica), dove lasciò splendidi soprapporta (6); ed ebbe numerosi imitatori. Non è sempre facile distinguere i suoi dipinti di fiori da quelli, di qualche tempo precedenti, di Anna Caterina Gili (notizie dal 1730 al 1751), anch'essa attiva presso la Corte e il patriziato torinese, e specializzata nelle decorazioni floreali. Il Delogu definì le pitture del Rapous, chiamato anche Raposo, « minute, lucide e miniate come lacche » e parlò di « una manualità facile che cade poi sovente nella cifra e nella leziosità della decalcomania » (7). A noi, come già scrivemmo altrove (8), Michele Rapous appare invece un pittore che gode intensamente la bellezza del colore come materia, impasto e tono, un decoratore spontaneo, facile forse per la grande padronanza del mestiere, ma delicato, gentile, festoso. Certamente si sforzò d'imitare i quadri di fiori e di frutta dei pittori fiamminghi, olandesi e francesi, di cui aveva modelli insigni nelle collezioni reali, e se il suo colore resta meno elegante di quello dei maestri francesi, meno gemmeo di quello dei fiamminghi, è tuttavia limpido e vivace, tale da giustificare il successo che il fertilissimo decoratore ottenne presso i contemporanei, e la ricerca che il mercato artistico fa tuttora delle sue opere.

La tela qui riprodotta, dono al Museo di Palazzo Madama dell'avvocato Ambrogio della Chà nel 1961, è così descritta dal Mallè: « Tipico esempio di sovrapporta decorativa a soggetto floreale secondo gli impianti divenuti canonici del Rapous. Su plinto, vaso di fiori, mazzi e ricadute sugli elementi architettonici e sul terreno; squarcio di cielo al tramonto. Resa pittorica brillante e succosa, vividi contrasti cromatici e di luce, morbido e suggestivo avvolgimento atmosferico » (9). A titolo di curiosità riferiamo che Michele Antonio Rapous abitava « in contrada di Po, vicino all'Albergo del Pozzo » (10).

(1) Per i fratelli Rapous cfr. M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi* e *Tre palazzi a Torino, op. cit.*

(2) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte* (Museo Civico di Torino), ora in corso di pubblicazione a cura della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti.

(3) L. Mallè, *Il Museo Civico d'Arte Antica di Torino, op. cit.*

(4) A. Griseri, *Catalogo, op. cit.*

(5) G. Delogu, *op. cit.*

(6) M. Bernardi, *Tre palazzi a Torino, op. cit.*

(7) G. Delogu, v. sopra.

(8) M. Bernardi, v. sopra.

(9) L. Mallè, v. sopra.

(10) Onorato Derossi, *Almanacco Reale o sia Guida per la Città di Torino,* Torino, 1780.

Tavola XXIII

Vittorio Amedeo Cignaroli: *Ritrovamento di Mosè*

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Vittorio Amedeo Cignaroli, il più prolifico e ricercato pittore piemontese di paesaggi e scene boscherecce della seconda metà del Settecento, provenne da famiglia di artisti — una vera dinastia — nativa di Verona, che si sdoppiò in due rami: quello veronese, di cui il più noto rappresentante fu Gian Bettino (1706-1770), ch'ebbe due fratelli anch'essi pittori, Gian Domenico (1722-1793) e Giuseppe, minore francescano col nome di fra Felice (1726-1796), un fratello scultore, Dionisio, e due nipoti pure scultori, Gaetano e Leonardo; quello piemontese, ch'ebbe a capostipite Martino (nato a Verona nel 1649, morto a Torino nel 1726), fratello d'un altro pittore, Pietro, morto a Milano nel 1720, e padre di Scipione (nato a Verona — altri dice Milano — nel 1690 circa, morto a Torino in data incerta fra il 1753 ed il 1766), operoso per la Corte sabauda a Rivoli, alla Venaria Reale, nel Palazzo Reale ed altrove; e già s'è detto che collaborava ai suoi dipinti, per le figurine, l'Olivero (v. commento alla Tavola XX). Da Scipione, paesista di « slancio preromantico » che a Roma aveva guardato con interesse ai pittori della cerchia del Locatelli e più tardi « fu attratto dal genovese Tavella » (1), nacque nel 1730 a Torino Vittorio Amedeo Gaetano (e pure a Torino morì settantenne il 17 febbraio 1800), il quale, dalla moglie Rosalia, figlia dello scultore Ladatte, pittrice e collaboratrice del marito, ebbe quattro figli, fra cui Angelo Antonio, aiuto e imitatore modesto del padre, morto intorno al 1841, ultimo dei Cignaroli pittori. L'attività di Vittorio Amedeo si protrasse per mezzo secolo, fin da quando, diciannovenne, presentato a Corte dal padre che gli era stato maestro, nel 1749 offrì a Carlo Emanuele III « un quadro rappresentante un paese con prospettive d'architetture e figure, destinato per sottofornello nella Galleria detta del Daniel » in Palazzo Reale, e n'ebbe un compenso di 125 lire (2). La sua produzione, moltiplicata da una « bottega » che comprendeva aiuti familiari ed abili collaboratori ed imitatori (che rendono spesso, oggi, assai dubbie le attribuzioni dell'ancora ricercatissimo pittore), fu di una vastità eccezionale: e ne diede un saggio la Mostra del Barocco Piemontese del 1963 esponendo ben 35 sue opere. Comincia ad esser documentata nel 1750 da sei soprapporta per la Venaria, poi lo è per lavori a Palazzo Reale, a Stupinigi (i suoi più importanti, specie le *Cacce* dal 1770 al 1777), a Moncalieri, in Palazzo Peiretti a Condove, in Palazzo Chiablese fin verso il 1794: ai quali, oltre le tele fornite a privati, bisogna aggiungere i cartoni per l'Arazzeria torinese (3). Nel 1778 veniva nominato professore all'Accademia di Torino; nel 1782 stipendiato da Vittorio Amedeo III quale « pittore in paesaggi e boscarecci ». Tenne studio nella casa Salasco in via S. Francesco da Paola, e qui morì.

Scrisse la Griseri: « A differenza di Scipione, orientato verso i paesisti romani, Vittorio Amedeo risulta maggiormente legato alla corrente veneta, e l'abusato confronto con Zuccarelli e Zais ancora regge, quando lo si integri con suggerimenti che gli venivano dai *petits maîtres* francesi » (4). Benchè stilisticamente su un livello inferiore ai cultori veneti dell'aneddoto e dell'idillio campestre, il Cignaroli fu un narratore piacevolissimo, arguto ed efficace, un illustratore vivace fornito di un amabile e spesso elegante gusto decorativo, un documentatore garbato del costume del suo stempo specie nelle manifestazioni mondane d'una società privilegiata; e comunque il paesista piemontese della seconda metà del Settecento che meglio seppe conferire al sapore arcadico di scene convenzionali un valore d'arte espresso con finezze coloristiche, con delicate qualità di composizione: qualità che lo fecero grandemente pregiare sia dalla Corte, sia dall'aristocrazia e dalla ricca borghesia torinese. Questo *Ritrovamento di Mosè* fa parte d'una serie di bellissime scene bibliche donate dall'avv. Ambrogio Della Chà al Museo Civico di Torino, con altri soggetti cignaroleschi.

(1) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(2) M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi,* Torino, 1958.

(3) Mercedes Viale Ferrero, *Arazzi italiani,* Milano, 1961; e *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(4) A. Griseri, *Catalogo ecc., op. cit.* Per la bibliografia sul Cignaroli v. M. Bernardi, *op. cit.,* il *Catalogo cit.,* e L. Mallè, *Catalogo dei dipinti del Museo d'Arte Antica di Torino, op. cit.*

Tavola XXIV

Carlo Giuseppe Plura: *Risurrezione*

(Basilica dei Santi Maurizio e Lazzaro a Torino)

Secondo l'atto di morte a Torino, nel 1737, Carlo Giuseppe Plura sarebbe nato nel 1677 a Lugano, ma l'archivio capitolare di questa città lo pone fra i battezzati nel 1655. Ignota restando la sua formazione ticinese, già forse prima del 1705 abitava Torino, e può essere considerato il più forte scultore « piemontese » dei primi decenni del Settecento. Il Mallè ha avanzato l'ipotesi che da un giudizio favorevole del Juvarra, nel 1717, su una statua del Plura per l'abbazia di Lucedio sia derivata la chiamata a Corte del luganese, a sostituire l'intagliatore Michele Crotti nell'allestimento di «macchine» per apparati religiosi e «mortori» (1), lavori in cui aveva già dato prove di valentia fuori Torino fin dal 1708. Nota il Mallè che « la feconda attività del Plura rivela, entro una personale unità stilistica, due aspetti in relazione alla destinazione aulica e popolare ». Nel primo caso egli agisce con tono alto, larghezza e vigore, eleganza, tratto nervoso; nel secondo entra « nel vivo della scultura piemontese devozionale e sentimentale, in termini di teatro popolare ». Molte sue opere andarono perdute, come quelle della Cappella Regia della Venaria Reale, eseguite per incarico del Juvarra, ed il gruppo della Trinità, nella omonima chiesa torinese, distrutto dalla guerra nel 1943. Numerose però quelle pervenuteci, nella chiesa della Misericordia, a Palazzo Reale, nella cappella dei Mercanti, nella basilica mauriziana e in altre sedi; recentemente (1963) era sul mercato antiquario torinese una Vergine Annunziata a lui attribuibile, molto vicina a quella della chiesa della Misericordia; e due piccole statue della Madonna e di S. Giovanni dolenti sono state esposte, con la sua paternità, alla Mostra del Barocco Piemontese del 1963.

La *Risurrezione* qui riprodotta (cartapesta dipinta, altezza m. 3,20), sul piano stilistico della distrutta *Trinità* per la quale aveva dato disegni il Juvarra, rappresenta — citiamo ancora il Mallè — « uno dei momenti più alti del Plura: con nobiltà e ampiezza formale, larghezza ed elasticità di gesto, eloquente teatralità, qualità singolare e accento esaltante che trova riscontro in pochi altri momenti dello scultore; ciò che ha la sua parte di ragione nell'operare, certamente, su modello d'un pittore o comunque d'altro maestro di più raffinata e più alata fantasia ». Infatti tradizionalmente si ascrive al Beaumont il disegno per il gruppo plastico, quantunque il Nepote nel suo *Pregiudizio smascherato da un pittore,* Venezia, 1770, dia « la bella macchina » al Ladatte.

(1) L. Mallè, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.* Per la bibliografia completa sul Plura si veda il medesimo *Catalogo.*

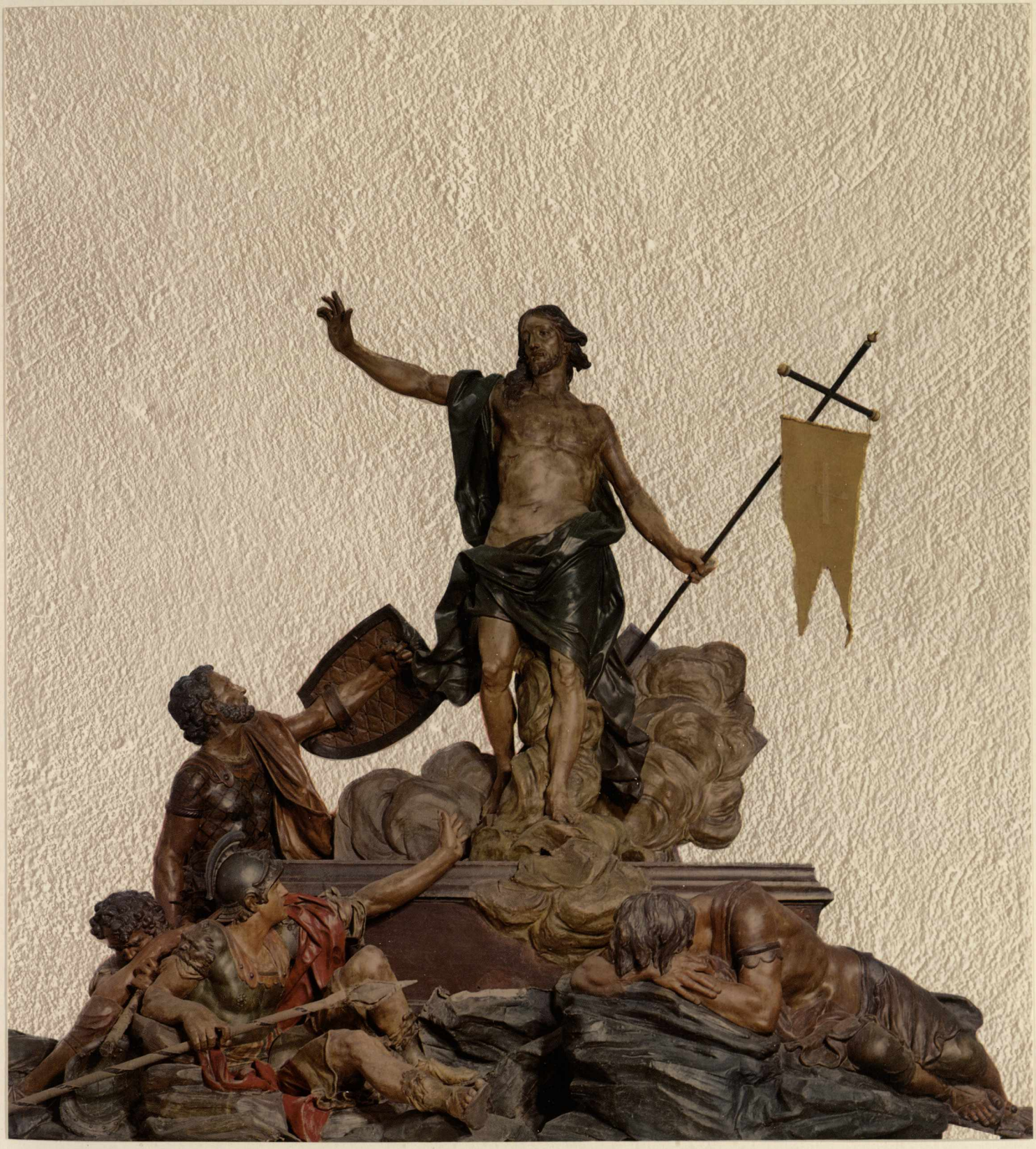


Tavola XXV

Carlo Giuseppe Plura: *San Gerolamo*

(Cappella della Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri a Torino)

Dai documenti d'archivio della Congregazione dei Mercanti risulta che le sei statue lignee del Plura entrarono nella Cappella fra il 1712 e il 1713 (v. commento alla Tavola XV), e precisamente nel 1713 il *San Gerolamo* qui riprodotto. Ciò ci dà senza possibilità d'equivoco la data di esecuzione dell'opera: cioè di un Carlo Giuseppe Plura in età matura ed operoso a Torino probabilmente da una diecina d'anni; ad ogni modo nella sua fase pre-juvarriana, dato che in seguito lavorò « per un ventennio sotto la 'regìa' juvarriana, anzi in collaborazione » (1), sia per gli altari della Venaria Reale, sia per le statue dell'altar maggiore della chiesa di San Filippo a Torino e per altre imprese, in stretto contatto col grande architetto « che lo condusse in ambiente raffinato ». La data contrasta dunque con quanto ha scritto il Mallè (2): « Le sei statue dei padri della Chiesa, in legno verniciato di bianco, alla Cappella della Congregazione dei mercanti, tarde, prossime al 1737... »; ma per l'alternarsi nel Plura di modi aulici, aristocratici, e di timbri popolareschi a seconda degli impegni assunti (e certa sua tendenza alla rappresentazione teatrata lo fece infatti prediligere dalle Confraternite, come dai « Battuti Bianchi » di Cavallermaggiore e di Bra), non altera il giudizio critico che trascriviamo: « ... sono il tentativo più spinto sul piano del barocco 'ufficiale' d'ascendenza romana fra le opposte correnti patetica e classicistica, ma toccano anche le punte più 'barocchette': se alcune si tranquillano in miti situazioni formali altre giocano movenze impuntate, capricciose. Alla Congregazione il Plura eseguì pure le bellissime tavole-*consoles,* a piano sorretto da grandi putti stanti, su disegno verosimilmente datogli dal Juvarra » (3). Non è improbabile che queste *consoles,* ora addossate alle pareti della Cappella, dovessero costituire quei « laterali » di cui si parla nel pagamento del 1731 per il disegno dell'altare fornito da Filippo Juvarra (v. commento alla Tavola XV). Può essere che dai « laterali » venisse iniziato il lavoro, poi interrotto per mancanza di fondi. Tornando alle statue dei Dottori della Chiesa, fra le quali il *San Gerolamo* spicca per particolare vivezza plastica, concordiamo col Mallè che le definisce: « uno dei risultati più colti, ma in cui rispunta marcato il timbro popolare » (4) del Plura. Non v'è dubbio ch'esse sono fra le opere più significative della scultura in Piemonte dei primi decenni del Settecento.

(1), (2), (3), (4) L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.* e *Catalogo della mostra del Barocco Piemontese. op. cit.*

S. HIERONYMUS
RESPONSUM NON PER ANGELUM FIT
SED PER IPSUM DOMINUM.

Tavola XXVI

P. Piffetti, F. Ladatte, G. P. Venasca: *Tavolino con libreria e scaletta*

(Gabinetto di toeletta della Regina nel Palazzo Reale di Torino)

Questo squisito capolavoro dell'arte del mobile settecentesco piemontese, situato, come l'altro simile che gli sta di fronte, in un prezioso ambiente la cui finissima decorazione fu probabilmente condotta su disegni di Benedetto Alfieri verso il 1737 mentre il soffitto ad encausto fu dipinto dal Beaumont circa il 1731-33, è opera di Pietro Piffetti eseguita fra il 1731 ed il '33 con intarsi in avorio, madreperla, ebano e legni rari, e con ornamenti in bronzo dorato di Francesco Ladatte, per la libreria, e di Giovanni Paolo Venasca, per il tavolino. (1). Fu uno dei primi lavori compiuti a Torino, dov'era giunto nel 1731, dal Piffetti, molto probabilmente d'origine napoletana, conosciuto l'anno innanzi a Roma dal marchese d'Ormea e da questo sollecitato a trasferirsi nella capitale sabauda, nella quale ebbe da allora attivissima bottega — tolti due ritorni a Roma dal 1734 al '39 e fra il 1745 e il '48 — e morì all'età di 77 anni il 20 maggio 1777. Egli è riconosciuto il più celebre mobiliere-intarsiatore operoso in Piemonte, e senza dubbio uno dei maggiori del Settecento europeo. Caratteristiche del suo straordinario artigianato, che spesso diviene autentica creazione artistica, sono — come ben rilevò Augusto Telluccini (2) — la morbidezza delle sagome, le eleganti modanature delle cornici e dei risvolti, le armoniose curvature dei sostegni, la preziosità dei materiali impiegati con sapientissima gradazione di accordi cromatici (avorio, osso bianco e colorato, tartaruga, lamine d'argento, bronzo, ottone, rari legni nostrani ed esotici), il sorprendente effetto pittorico delle composizioni a intarsio di scene, paesaggi, decorazioni floreali, d'invenzione sua o desunte da modelli d'insigni pittori, ed infine l'insuperabile maestria di esecuzione. Ebbe rivali, imitatori, continuatori, come il Prinotto, il Galletti, il Capello, ma su tutti eccelse per la purezza dello stile, anche quando sacrificò l'unità e la compostezza della concezione architettonica del mobile, perdendo nelle troppo spinte audacie formali e decorative « il senso della misura » (3). Talvolta richiese la collaborazione di scultori e ceselatori quali il Ladatte ed il Venasca, come nel meraviglioso mobile che qui riproduciamo, dandone un particolare — appunto uno squisito bronzo dorato del Ladatte — sulla copertina di questa monografia.

Se il Venasca si mantiene nell'ambito di un eletto artigianato, il Ladatte (cioè Francesco Ladetti o Ladetto, che a Parigi francesizzò il suo nome) è artista che mirabilmente unisce alle qualità dell'orafo quelle dello scultore. In lui, « che sbriglia un *Louis XV* fervido e smagliante ma sostenuto da particolare consistenza plastica ignota ai contemporanei francesi, il tardo barocco romano e il *rocaille* parigino si compongono con squisita spontaneità, sfoggiando eleganza e capriccio nei bronzi decorativi ch'egli profuse — fossero statuette, *appliques*, candelabri, orologi da muro o da camino e così via — nelle residenze reali, in quelle aristocratiche e per le chiese » (4). Nato a Torino il 9 dicembre 1706, già a Parigi nel 1718 protetto dal principe Vittorio Amedeo di Savoia-Carignano, diede precoci prove della sua capacità vincendo nel 1728 e '29 premi di scultura dell'Accademia di Francia. Si recò allora a Roma, dove frequentò l'ambiente dell'Académie de France; nel 1732 era a Torino, testimonio alle nozze del suo amico e coetaneo Carlo Andrea van Loo con la cantante Cristina Somis, e certamente vi conobbe il Juvarra che gli diede l'incarico di fornire il bellissimo cervo che sulla cupola della Palazzina di Caccia di Stupinigi pittorescamente ne annunzia la funzione di ritrovo venatorio; altri lavori eseguì per la Corte, fra cui i bronzi del mobile del Piffetti. A Parigi ritornava nel 1734, partecipava a concorsi, era nominato accademico (1741) per una *Giuditta* in marmo ora al Louvre, esponeva al Salon, otteneva la commissione d'una statua di Luigi XV a Rouen. Il 18 luglio 1744 ritornava definitivamente a Torino e l'anno seguente era nominato « scultore in bronzi di Sua Maestà ». Professore all'Accademia di pittura e scultura dal 1778, moriva a Torino nel 1787.

(1) Cfr. M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.* e *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.*

(2) Augusto Telluccini, *Pietro Piffetti ebanista e intagliatore del secolo XVIII*, in: « Bollettino della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1921.

(3) Giuseppe Morazzoni, *Il mobile neoclassico italiano*, Milano, 1955.

(4) L. Mallè, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*, con bibliografia completa del Piffetti e del Ladatte.

Tavola XXVII

Ricostruzione di un raffinato ambiente del Settecento piemontese

(Sala dell'appartamento di Vittorio Amedeo III nel Palazzo Reale di Torino)

Pubblichiamo questa illustrazione a ricordo della grande Mostra del Barocco Piemontese del 1963 a Torino, della quale s'è fatto cenno all'inizio dell'introduzione. Come la maggior parte di quelle al secondo piano di Palazzo Reale, questa sala — compresa nell'antico appartamento del re di Sardegna Vittorio Amedeo III, e dal principe Umberto di Piemonte, poi per breve tempo ultimo re d'Italia, usata come stanza da studio — fu arredata da Vittorio Viale, direttore della Mostra, con mobili, oggetti e dipinti concessi in prestito da privati possessori, in modo da ricostituire un raffinato ambiente del Settecento piemontese, intonato al bellissimo soffitto ed alla decorazione della sala, ideata molto probabilmente da Benedetto Alfieri verso il 1760 al pari delle altre dell'appartamento. Il magnifico prezioso letto in « bandera » ricamata con lane vivacemente colorate è di circa il 1750 e faceva parte con i divani e le seggiole (di cui una si vede qui riprodotta) d'una camera da letto della fastosa villa « La Moglia » situata sulla collina di Chieri, residenza di campagna dei conti Turinetti di Pertengo, poi passata ad altri proprietari (oggi dei Salesiani) che si credette opera dell'architetto Filippo Giovanni Battista Nicolis di Robilant (Torino, 1723-1783) e che invece va ascritta, intorno al 1770-75, all'architetto Luigi Michele Barberis (Torino, 1725-1798) (1). Di squisita eleganza il tavolino intarsiato e il piccolo arcolaio, entrambi di Pietro Piffetti, e l'altro tavolino-vassoio laccato, esempio, con lo sgabello, del leggiadro *rococò* piemontese. Si vuole che lo splendido tappeto sia stato tessuto a Torino, ma sembra più appropriata l'assegnazione alla manifattura d'Aubusson. I comodini in legno dipinto completano l'arredamento di quest'angolo di ricostruita camera da letto, della quale si dà soltanto un particolare. Il quadro appeso sulla tappezzeria a fiorami presso la porta è di Vittorio Amedeo Cignaroli (v. commento alla Tavola XXIII) mentre i soprapporta (appartenenti alla decorazione originale della sala: e qui se ne scorge uno) sono della serie di nove « Storie di Cesare e di Alessandro » dipinte a Napoli da Francesco De Mura ed inviate a Torino nel 1758 (2).

(1) Giovanni Chevalley, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo*, Torino, 1912. - Fulvio Vitullo, *I Turinetti di Priero, Pertengo e Cambiano*, Torino, 1963. - Augusto Pedrini, *Un quadro e un po' di storia della villa della Moglia a Chieri*, in: « Atti e Rassegna tecnica » della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Torino, 1959. - N. Carboneri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(2) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.* - V. Viale, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XXVIII

Salotto « alla cinese » della Palazzina di Caccia di Stupinigi

(Particolare)

La Palazzina di Caccia di Stupinigi, ordinata con Regio Viglietto dell'11 aprile 1729 di Vittorio Amedeo II, progettata da Filippo Juvarra elaborando « pensieri » architettonici già nati da tempo nella sua mente quasi che il grande artista attendesse l'occasione propizia per concretarli (1), è il più splendido esempio che offra il Piemonte dell'evoluzione della struttura barocca nelle forme dell'incipiente Rococò, ed appartiene alla classe dei purissimi capolavori sgorgati in quei momenti di felicità creativa che sono rari anche nei genî. Terminato il suo iniziale periodo costruttivo e decorativo prima del 1735, la Palazzina andò arricchendosi di motivi ornamentali, di arredi e di mobili lungo quasi tutto il corso del Settecento, mentre sotto la direzione di Giovanni Tommaso Prunotto e poi con più tardi interventi del Birago di Borgaro e di Ludovico Bo al nucleo centrale e alle ali juvarriane si aggiungevano nuovi corpi di fabbrica che tuttavia non alteravano l'equilibrio e l'armonia della concezione originaria. Ritornata dopo lunghe e varie e talvolta dolorose vicende nel 1925-26 all'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro che ne aveva finanziato la costruzione, la Palazzina è sede del Museo d'arte ed ammobiliamento, in prevalenza del Settecento piemontese, che vi fu istituito dopo che nel 1919 parecchi beni della Corona passarono al demanio dello Stato. Ne è esempio il delizioso salotto del quale si riproduce qui un angolo, comunemente detto « della Regina Margherita » (che dopo la morte del Re Umberto amava soggiornare qualche giorno d'estate a Stupinigi), ma che nell'inventario figura come « Salottino N. 10 alla cinese ». Una « cineseria » di puro gusto 1770 è infatti la squisita decorazione della volta, cui si può riferire quanto ha scritto la Griseri: « Il culto delle erbe e dei fiori a Stupinigi tocca le rive estreme della *rocaille*: i ligustri e le rose, lente ma tenacissime catene, di Juvarra e poi dell'Alfieri e del Van Loo, di Ladatte e della Gili, già debitori a Cressent e ai bronzisti di Versailles, ora si sfanno e si intrecciano a filamenti appena alitanti, lungo le porte dell'Anticappella, sulla vôlta a cassettoni risucchiati della Sala da Pranzo, il meglio che ci può dare il Rapous, con toni di viola e azzurro, oro pallido e argenti...; e ancora nei nuovi appartamenti insieme ai motivi rari, fortemente allusivi, tratti dal muschio, dalle conchiglie e dai coralli » (2).

Perfetto è l'incantevole carattere settecentesco di questo ambiente, che conserva sulla parete di sinistra la tappezzeria in stoffa originaria, mentre copiato in modo ammirevole da questo modello è il parato dietro la scrivania e la ventola: ripristino curato da Noemi Gabrielli, soprintendente alle Gallerie del Piemonte, la quale in occasione di « Italia 61 » ha splendidamente diretto il restauro e riordinamento della Palazzina in accordo con l'Ordine Mauriziano. Per il disegno della bellissima stoffa è opportuno il confronto, che cortesemente ci ha suggerito la Griseri, coi fogli di un album con studi d'animali, fiori e cineserie di Cristiano Wehrlin, appartenente al Museo Civico di Torino ed esposto alla Mostra del Barocco Piemontese del 1963 (v. *Catalogo*). La scrivania, portata a Stupinigi dal Castello di Moncalieri, fu già dal Midana (3) attribuita con un « forse » a Giovanni Galletti, emulo di Pietro Piffetti ed anch'egli « ebanista di Sua Maestà ». Il Viale la dà a Pietro Piffetti (4). Veneziana è invece la specchiera con disegni graffiti sullo specchio in alto; piemontesi sono il tavolino-*console* e la ventola alla parete; il lampadario in cristallo di Boemia è oggetto francese databile intorno al 1780 (cortese comunicazione orale di Pietro Accorsi).

(1) Cfr. M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.*

(2) A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(3) A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento, op. cit.*

(4) V. Viale, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XXIX

Giuseppe Maria Bonzanigo: *Decorazione di parete e cassettone*

(Particolare della camera da letto della regina Maria Antonia nel Palazzo Reale di Torino)

L'appartamento al secondo piano del Palazzo Reale, abitato da Maria Antonia Ferdinanda dei Borboni di Spagna, moglie di Vittorio Amedeo III, risente nella sua decorazione ed anche nell'originario ammobiliamento del trapasso stilistico dal Rococò al Neoclassico che in Francia contrassegna il « Luigi XVI » ed in Piemonte trova un sensibilissimo interprete nello scultore-intagliatore Giuseppe Maria Bonzanigo, cui è quasi certamente dovuto il complesso decorativo della sala della quale qui riproduciamo un particolare e che fu la camera da letto della regina Maria Antonia. Tipico della sua arte è il disegno dell'incorniciatura della specchiera e del magnifico cassettone a fianchi concavi che riprende motivi formali precedenti con il gusto dell'ultimo quarto del Settecento. Dello stesso tempo è il medaglione fissato alla specchiera col ritratto di Vittorio Amedeo III, di pittore non identificato, che tuttavia potrebbe essere il Panealbo.

Nato ad Asti il 6 settembre 1745, Giuseppe Maria Bonzanigo appartenne a una famiglia di valenti intagliatori del legno. Non si sa in quale anno, dopo aver lavorato nelle botteghe del padre e degli zii, si trasferisse a Torino; risulta però che nel 1774 o '76 era aggregato alla Compagnia di S. Luca, il che fa supporre che già godesse d'una certa fama nella capitale piemontese: e del resto fin dal 1773 il suo nome torna nei conti della Casa Reale. Nel 1787 il sovrano gli assegnava uno stipendio di 200 lire annue in considerazione della « particolare abilità e perizia » dimostrata in molti anni di servizio alla reggia, e lo nominava « nostro scultore in legno ». Molto ammirato dai contemporanei soprattutto per la delicatezza dei minutissimi intagli con cui componeva trofei o quadri, e ornava oggetti e mobili applicandovi profilature di legni chiari su fondi scuri, è presumibile avesse una clientela assai vasta; e tuttavia i suoi prezzi, come testimoniò il Millin nel 1811, erano molto bassi. Tentò di costituire nel 1803-4 una società di « amatori delle buone arti » per il perfezionamento dell'intaglio in legno ed avorio; ma malgrado le promesse del generale Jourdan non riuscì a far acquistare dal Governo francese il suo famoso *Monumento militare* in legno, che l'archeologo Millin dichiarò di pessimo gusto. Nel suo laboratorio, che i forestieri di passaggio a Torino visitavano con curiosità, formò discepoli come il Tanadei, il Migliara (fratello del pittore), i Marchini, il Colomba, il Novaro detto « Brassiè », il Canaveri, i tedeschi Lehmann e Schouller. Morì a Torino il 18 dicembre 1820. Varie sue opere sono a Palazzo Reale e nella Palazzina di Stupinigi; e fra le altre — nel primo — uno stupendo parafuoco che gli fu attribuito da Arturo Midana e che secondo Roberto Carità basta per far « considerare il Bonzanigo alla altezza dei più grandi mobilieri di Francia del tempo di Luigi XVI », e — nella seconda — con molti mobili, una notissima scrivania-stipo probabilmente eseguita verso il 1790. Il Mallè dichiara che « nel campo dell'intaglio ligneo domina, solo e inuguagliabile » nel primo ventennio dell'Ottocento, « splendidamente trascorrendo dal suo classicizzare del tardosettecento al dichiarato neoclassico, inserendosi negli anni napoleonici e anzi aprendo prospettive agli artisti 'albertini' stessi »; e cita come ammirevoli « le decorazioni lignee parietali o di specchiere o d'imposte, sovraporte in alcune sale al secondo piano della reggia torinese »: la cui datazione tuttavia va situata nel penultimo decennio, circa, del Settecento. (1).

(1) Per la bibliografia del Bonzanigo v. M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.* e *Il Palazzo Reale di Torino, op. cit.* Cfr. inoltre L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte, op. cit.* e V. Viale, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XXX

Paolo Antonio Paroletto: *Zuppiera in argento.*

Lorenzo Lavy: *Paiola in* vermeil

La superba ammiratissima sezione degli argenti nella Mostra del Barocco Piemontese del 1963 è stata di un'importanza essenziale per la conoscenza di questo prezioso prodotto, perchè per la prima volta — e per merito del suo curatore Augusto Bargoni che nelle ricerche archivistiche è mosso dalle schede predisposte da Vittorio Viale per il catalogo (non pubblicato) della Mostra del Barocco Piemontese del 1937 — si è proceduto ad una sistematica identificazione dei marchi di assaggio e controassaggio dei « titoli » dell'argento impressi dagli assaggiatori sugli oggetti, e dei punzoni o insegne dei singoli mastri argentieri. Con un lavoro reso arduo dagli errori fin qui tramandati dal collezionismo, dai dizionari dei marchi e punzoni, dal commercio antiquario, e dalla scarsità delle fonti reperibili all'Archivio di Stato, si sono così poste le basi per una storia, scientificamente fondata, dell'argenteria barocca piemontese, ristretta quasi esclusivamente al Settecento, essendosi salvati, com'è noto, pochissimi esemplari secenteschi dalle fusioni compiute per necessità finanziarie a causa delle vicende belliche. D'altro canto l'indagine storica non può cominciare prima dell'ultimo quarto del Seicento, iniziandosi in quel tempo la regolamentazione delle Corporazioni di mestiere in Piemonte; e quella relativa alla lavorazione, la punzonatura e il commercio degli argenti risale appunto alla fine del 1678, per ordine della reggente durante la minorità di Vittorio Amedeo II, Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours.

Le datazioni sono dunque dedotte dalla marca di assaggio (fino al 1793 costituita dallo scudo di Savoia coronato, dopo il 1793 sostituita dalle iniziali A e V intrecciate), la quale era accompagnata dalle lettere iniziali del nome e cognome dell'assaggiatore; mentre la marca del controassaggiatore consisteva d'una ellisse perlinata racchiudente le sue iniziali. Attraverso le ricerche d'archivio si tenta di identificare, dalle lettere, i nomi. Ma anche più ardua è l'identificazione dei punzoni dei maestri argentieri. Si è tuttavia riusciti a metterne in evidenza parecchi: come Paolo Antonio Paroletto, Lorenzo Lavy, Giovanni Battista Giustetti, Carlo Balbino e Giovanni Battista e Gabriele Marcello Giuliano, Gaspare e Ignazio Ravizza, Giovanni Stefano Bona, Giuseppe Valle, Michele Antonio Merlo, Giovanni Fino, Giovanni Battista Bollea, Joseph Porraz, Giovanni Formento, Giovanni Battista Tana, Carlo Bartolomeo Minutto, Antonio Magnino, Andrea e Giovanni Battista Boucheron, Giuseppe Avagnina, Michele Antonio Vernoni, Franco Ghiotti, Paolo Vicario, Pacifico Levi, Maurizio Sacchetto, Moirago, Giovanni Battista Novalese, Carlo Lacchetta.

La grande magnifica zuppiera con piatto, di collezione privata torinese, è opera di Paolo Antonio Paroletto, ammesso mastro argentiere nel 1736, personalità d'eccezione fra gli argentieri piemontesi, figlio di Giuseppe Antonio (si conoscono anche uno Zaverio e un Giuseppe Paroletto); ma — afferma il Bargoni — è più che probabile che il suo squisito disegno sia stato fornito dallo scultore Ladatte (v. commento alla Tavola XXVI). Ugualmente preziosa la paiola con piatto in *vermeil,* dell'Österreichisches Museum für Angewandte Kunst di Vienna, presumibilmente disegnata da Lorenzo Lavy, cui Carlo Tamietti, che fu eccellente modellatore alla fabbrica di porcellane di Vinovo, avrebbe fornito il modello per la fusione. Ciò risulta dai punzoni « TAMIAT-S » e « LAVY ». Lorenzo Lavy fu assunto nel 1750 come intagliatore delle regie zecche (1).

(1) Augusto Bargoni, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XXXI

Tre porcellane di Vinovo

(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Nel 1933 Vittorio Viale, dando notizia di un generoso dono fatto al Museo Civico d'Arte Antica di Torino dalla signora Emilia Oytana vedova Sacco, pubblicava « uno splendido esemplare di bel Vinovo... una capace zuppiera, adorna di vaghi e finissimi fiori riuniti a mazzo, mentre in alto sul coperchio è un trionfo di appetitosi legumi »; ed avvertiva che, oltre l'evidente pregio artistico, l'importanza di questa porcellana — pressochè identica alla zuppiera che qui riproduciamo — derivava dalla « precisa data di fabbricazione, che è iscritta a sotto vernice sul fondo esterno: 1778, quando cioè la fabbrica era ancora tenuta dal Brodel, e dall'espertissimo P. Hannong » (1). Tre sono al Museo le zuppiere di questo tipo, e quindi tutte databili 1778, cioè del miglior periodo della prima fase di Vinovo. La celebre fabbrica aveva iniziato la sua attività il 26 ottobre 1776 nell'antico Castello di Vinovo, nelle prossimità di Stupinigi, già appartenuto alla famiglia del cardinale Domenico Della Rovere, concesso con reali patenti del 24 settembre 1776 da Vittorio Amedeo III al torinese Giovanni Vittorio Brodel ed al valentissimo ceramista di Strasburgo Pietro Antonio Hannong « per farvi esperienze per la produzione d'una buona ceramica » (2). Questa collaborazione, che produsse eccellenti porcellane di vario tipo contrassegnate da una marca con la lettera V, una croce azzurra e un numero progressivo di fabbricazione, ed ebbe per modellatori Giovanni Maurizio Mirbello e Carlo Tamietti, durò fino al gennaio 1780, quando per disordini amministrativi il re ne ordinò la chiusura. La seconda fase è dovuta all'iniziativa ed al talento scientifico del medico e chimico Vittorio Amedeo Gioanetti (Torino, 31 ottobre 1729 — Vinovo, 30 novembre 1815) che ottenne il 28 aprile 1780 da Vittorio Amedeo III la concessione dei medesimi privilegi goduti dal Brodel e dall'Hannong. Le sue splendide porcellane dure, la cui ricetta fu da lui trasmessa nel 1807 al Brongniart, comprendono servizi da tavola, da caffè, busti di filosofi e personaggi famosi, medaglioni, soggetti mitologici del tipo dei Capodimonte, statuette del genere Saxe, candelieri e vasi, statuine (anche in *biscuit*) di costumi piemontesi. Il Gioanetti si valse probabilmente della medesima maestranza dei suoi predecessori, del modellatore Tamietti fino alla morte di questo nel 1796, del pittore F. Carpano. Sulle sue porcellane tornò la iniziale V accompagnata dalle iniziali D. G. (Dottor Gioanetti) o dal nome dell'artista, con il numero progressivo. La fabbrica di Vinovo, che subì un arresto della sua produzione durante l'occupazione francese del Piemonte, ebbe praticamente termine con la morte del Gioanetti, malgrado i tentativi di tenerla in vita di Giovanni Lomello.

Come s'è detto, la zuppiera qui riprodotta appartiene al periodo Brodel-Hannong. Del periodo Gioanetti sono invece la bellissima caffettiera che fece parte di un servizio per Vittorio Amedeo III e porta perciò il ritratto del re dipinto dal pittore F. Carpano; e la gustosa statuetta che rappresenta un ragazzino reggente un vaso.

(1) V. Viale, *I Musei Civici nel* 1932, in: « Rivista Torino », Torino, 1933.

(2) L. De Mauri (E. Sarasino), *Vinovo et ses Porcelaines*, Milano, 1923. Si veda anche V. Viale, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

Tavola XXXII

Pietro Domenico Olivero (e collaboratore prospettico): *Interno del Teatro Regio*
(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

Secondo la tradizione questo quadro, dono dell'architetto ingegnere Giovanni Chevalley al Museo Civico di Torino, raffigurerebbe la serata inaugurale, del 26 dicembre 1740, del Teatro Regio di Torino con la rappresentazione dell'*Arsace,* melodramma del napoletano Francesco Feo, scene di Giuseppe Bibiena. Ma — come nota Mercedes Viale Ferrero — se lo stile delle scenografie non contraddice l'attribuzione tradizionale, non è « possibile trovare nel libretto una precisa corrispondenza dell'azione » (1). Comunque la documentazione della sala è interessante, e così ne scrisse il Chevalley: « Il sipario è alzato ed un magnifico interno architettonico (forse del Bibbiena) serve di sfondo agli attori che sono in scena, riccamente vestiti: il palcoscenico s'avanza assai nella sala: si intravedono i musicisti incassati nell'orchestra, i palchi dorati, affollati di dame e di cavalieri, il venditore di rinfreschi e lo svizzero imponente e gallonato. Lo stemma regio chiude simpaticamente l'arco del boccascena, che è portato da quattro cariatidi con le ali spiegate » (2). Un quindicennio più tardi il Teatro Regio di Torino colpiva per la sua bellezza l'astronomo francese Joseph-Jérôme Le Français de Lalande, che nel suo celebre *Voyage d'un français en Italie fait dans les années* 1765-1766 lo ricordava con ammirazione: « Ce théâtre est le plus étudié, le mieux composé, le plus complet qu'on voie en Italie: c'est le plus richement et le plus noblement décoré qu'il y est dans le genre moderne ». Si suol dare la paternità di questo teatro all'architetto Benedetto Alfieri; ma ormai è assodato ch'egli non fece che elaborare un progetto già studiato da Filippo Juvarra, che nel Catalogo del Sacchetti è assegnato al 1733: « Disegno della fabbrica con portico per le segreterie di Stato e di guerra, presso il palazzo regio, e del regio teatro costruito nella svolta e piazza del Castello Reale » (3). Il nuovo teatro sostituì il teatrino di Corte che già il Juvarra aveva radicalmente trasformato nel 1722 (Sacchetti: 1722 — « Disegno del nuovo Teatro, formato al rondò del Regio Palazzo, per la Regia Opera »), e che già esisteva in una sala rotonda « là ove sorge l'ingresso dal palazzo reale all'armeria » (4). Come è noto, dopo quasi due secoli di fiorente vita ed alcune trasformazioni, il Teatro Regio fu completamente distrutto dall'incendio del 1936. Occorsero ventisette anni di progettazioni, discussioni e polemiche prima che ne fosse avviata la ricostruzione (la posa della prima pietra è avvenuta il 24 settembre 1963) su progetto degli architetti Aldo Morbelli e Robaldo Morozzo della Rocca.

L'attribuzione di questo quadro all'Olivero (v. commento alla Tavola XX). è di Vittorio Viale, ma soltanto per l'esecuzione delle figure. La parte architettonica e la rappresentazione della scena è dovuta invece ad un pittore prospettico non identificato. Dalla collaborazione è uscita una gustosissima testimonianza di costume mondano intorno alla metà del Settecento, utile anche ai cultori di storia della vita musicale.

(1) Mercedes Viale Ferrero, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*
(2) Giovanni Chevalley, *Un avvocato architetto, il Conte Benedetto Alfieri,* Torino, 1916.
(3) L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra, op. cit.*
(4) id. id.

Tavola XXXIII

Giovanni Battista Crosato: *Sacrificio di Ifigenia* (Bozzetto per sipario)
(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

L'attribuzione di questo splendido bozzetto per sipario (guazzo su carta, cm. 83 x 88) al veneziano Giovanni Battista Crosato (1686-1758), dipinto che era « andato sempre stranamente sotto il nome dell'ottocentista Luigi Vacca », è dovuta a Vittorio Viale (1) che così ne parlò nel 1942: « Tutto nel bozzetto ci porta a lui: la concezione, l'impianto, il tocco nervoso e vibrante, gli atteggiamenti e le mosse delle figure, ma soprattutto l'aerea ariosità della composizione e la serena luminosità dell'atmosfera, che accende o dissolve in luce gli splendidi bianchi, i delicatissimi rosa, gli azzurri pallidi, i tenuissimi gialli della figurazione, e, tutto accordando in unità, ne compone un quadro di stupendo effetto per vibrare di luci e di colori. E volendo discendere a qualche particolare, non fanno pensare al Crosato del Sacrificio d'Ifigenia di Stupinigi e la figura della dolente figlia d'Agamennone, che discinta la bella veste perlacea, e tutto piegato il giovanile corpo, si trascina verso l'ara; e ancor più la servente in gonnella rosa e corsetto azzurro, che accucciata a terra trattiene per le mani la sua signora; e l'amorino faretrato che sostiene l'enorme bacile accanto all'inesorabile vecchio sacerdote, che avvolto nella sua tunica giallina chiama la vittima al sacrificio? E tipicamente crosatiano, come nel Bacco della sala di Fetonte a Stupinigi, o nei putti delle quattro stagioni a Villa della Regina, è quel segnare di rosso le carni in ombra; e quel ravvivarne le mezze tinte con tenui verzolini a velatura ». Ed accennando poi agli altri due guazzi attribuiti pur essi dal Viale al Crosato, *Diogene cerca l'uomo* ed il *Tempio del Sole,* ora alla Galleria Sabauda, lo studioso avanzava l'ipotesi che i tre bozzetti, tutti conservati in musei torinesi, il Crosato li avesse « ideati e dipinti proprio per i nostri teatri » in collaborazione, per la parte architettonica del *Tempio del Sole* — che riproduce una scena del *Siroe* del Metastasio, rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1750 con musiche di Giuseppe Scarlatti e scene del Crosato e del Mengozzi Colonna — con un pittore quadraturista, forse Giovanni Francesco Costa: ipotesi accolta nel 1961 da Andreina Griseri (2). La data 1750 — afferma Mercedes Viale Ferrero (3) — « fornisce una indicazione preziosa anche per la datazione dei due bozzetti per sipario », *Diogene cerca l'uomo* e il *Sacrificio di Ifigenia*; ma contrastando col tempo del secondo soggiorno del Crosato a Torino (circa 1740-43) dove era stato chiamato una prima volta nel 1733 dal Juvarra per dipingere a Stupinigi ed in Palazzo Reale, si deve arguire che i guazzi siano stati eseguiti a Venezia ed inviati a Torino. Ma a Torino l'attività scenografica del Crosato, affiancato da due collaboratori prospettici, Giovanni Francesco Costa prima, e Gerolamo Mengozzi Colonna poi, fu importante. « L'opera sua — nota la Viale Ferrero — e dei suoi collaboratori si inserisce assai bene nel quadro di un gusto scenografico disinvolto e spiritoso, di marca barocchetta; gusto che era evidentemente apprezzato a Torino e che è anche il necessario presupposto alla nomina, nel 1748, dei Galliari alla carica di scenografi titolari del Teatro Regio » (4).

(1) V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento, op. cit.*

(2) A. Griseri, *Il Rococò a Torino e Giovan Battista Crosato,* in: « Paragone », N. 135, Firenze, 1961.

(3) M. Viale Ferrero, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*

(4) id. id. — Per G. B. Crosato, oltre V. Viale, A. Griseri, M. Viale Ferrero, *op. cit.*, vedi anche: Giuseppe Fiocco, *Giambattista Crosato, pittore di Casa Savoia,* Venezia, 1941; M. Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.* e *Tre Palazzi a Torino, op. cit.;* Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento,* Venezia, 1960; con relative bibliografie.

Tavola XXXIV

V. A. Cignaroli, F. Demignot: *Viandante assalito da un cane* (Arazzo)
(Museo Civico d'Arte Antica di Torino)

L'Arazzeria di Torino fu istituita ufficialmente con lettere patenti del 17 luglio 1737 di Carlo Emanuele III, ma « a quella data la fabbrica era già attiva, sotto la direzione di Vittorio Demignot » (1), figlio di Carlo, piemontese, che per molti anni aveva esercitato, sia pure su un livello modesto, la professione di arazziere per la conservazione dei paramenti presso la Corte sabauda, eseguendo personalmente qualche lavoretto d'arazzo. Fu Vittorio Amedeo II ad inviare sul principio del Settecento Vittorio a Bruxelles, a perfezionarsi in un'arte che aveva sempre esercitato grandissimo fascino nei conti e nei duchi di Savoia fin dai tempi di Amedeo VI, il Conte Verde, il quale aveva ordinato a Nicolas Bataille una serie di panni araldici (2). Sia Emanuele Filiberto che i suoi successori, e particolarmente Carlo Emanuele II, s'erano rivolti, per ottenere arazzi, a Parigi ed a Bruxelles. Più tardi la necessità di decorare il nuovo Palazzo Reale e le altre regali dimore accentuò il desiderio di avere a Torino una manifattura, che venne appunto creata da Carlo Emanuele III; ma già fin dal 1731, richiamato in patria il Demignot che dopo l'apprendistato in Belgio aveva lavorato nell'arazzeria pontificia di San Michele a Ripa, Claudio Beaumont era stato incaricato di fornire bozzetti per arazzi. Vittorio Demignot, cui s'era aggiunto nel 1737 un altro capo arazziere, Antonio Dini, morì nel 1743, « ed il suo posto fu preso dal figlio Francesco, che rimase poi solo a capo della fabbrica quando nel 1754 il Dini lasciò Torino » (3). Mentre il Beaumont provvedeva i bozzetti per le auliche Storie di Alessandro, di Cesare, di Ciro, di Annibale, di Pirro, ed il De Mura quelli della Storia di Enea, altri temi erano scelti per le figurazioni dei panni: le Architetture, le Marine, le Boscarecce, cioè scene campestri e bambocciate. Di quest'ultimo gruppo di arazzi, eseguiti fra il 1739 ed il 1789, cartonisti Angela Palanca, Francesco Antoniani, Vittorio Amedeo Cignaroli, ce ne sono pervenuti diciassette, ma il loro numero dovette essere maggiore. Il *Viandante assalito da un cane,* del quale diamo la riproduzione (lana, seta, m. 3,75 x 2,95), fu appunto tessuto intorno al 1763-65 da Francesco Demignot e ne dipinse il cartone Vittorio Amedeo Cignaroli (vedi commento alla Tavola XXIII) probabilmente nel 1763, insieme con un altro rappresentante un *Giocoliere che fa ballare un finto orso.* Il cartone del *Viandante* è conservato nel Castello di Rivoli. Ammalatosi Francesco Demignot, l'Arazzeria fu diretta dal mediocre Antonio Bruno dopo il 1775. La fabbrica venne chiusa nel 1799, ma il Bruno continuò a lavorare per conto suo qualche anno in locali dell'Università; riaperta da Carlo Felice nel 1823, cessò definitivamente la sua attività nel 1832. « Gli arazzi erano il simbolo di una società tramontata, di un mondo travolto dalla epopea della Rivoluzione Francese. Il declino dell'arazzeria sabauda era inevitabile » (4).

(1) Mercedes Viale Ferrero, *Arazzi italiani,* Milano, 1961.
(2) M. Viale Ferrero, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, op. cit.*
(3) id. id.
(4) M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani, op. cit.* Per la bibliografia completa, v. *Catalogo cit.*

INDICE

Presentazione . . . . . *pag.* 3

BAROCCO PIEMONTESE, Introduzione . . . . . » 9

GUARINO GUARINI: *Chiesa di San Lorenzo a Torino* (Particolare dell'interno) . . . . . TAV. I

GUARINO GUARINI: *Chiesa di San Lorenzo a Torino* (Particolare della cupola) . . . . . » II

GUARINO GUARINI: *Cappella della SS. Sindone a Torino* (Particolare della cupola) . . . . » III

Soffitto della Sala del Trono del Re nel Palazzo Reale di Torino: CARLO MORELLO: disegno; PIETRO e BARTOLOMEO BOTTO: intagli lignei; JAN MIEL: dipinto centrale con l'allegoria della Pace . . . . . » IV

Sala di Madama Reale nel Palazzo Madama di Torino (Particolare) . . . . . » V

FILIPPO JUVARRA: *Atrio e scalone del Palazzo Madama a Torino* . . . . . » VI

GIOVANNI PAOLO PANNINI: *Il Castello di Rivoli* (facciata di levante) *nel progetto del Juvarra* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » VII

ORAZIO GENTILESCHI: *L'Assunta* (Chiesa di Santa Maria al Monte dei Cappuccini, Municipio di Torino) . . . . . » VIII

NICCOLÒ MUSSO: *S. Francesco in preghiera ai piedi del Crocifisso* (Casale Monferrato, Chiesa di S. Ilario) . . . . . » IX

ANTONIO D'ENRICO (o D'ERRICO) detto il TANZIO DA VARALLO: *S. Antonio* (Pinacoteca di Varallo) » X

GIOVANNI ANTONIO MOLINERI: *Il martirio di S. Paolo Apostolo* (Galleria Sabauda di Torino) » XI

FRANCESCO DEL CAIRO: *Cristo nell'orto del Getsemani* (Galleria Sabauda di Torino) . . . . » XII

JAN MIEL: *Caccia alla lepre* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » XIII

DANIELE SEYTER: *Ercole guidato all'Olimpo* (Particolare della volta della Galleria del Daniele nel Palazzo Reale di Torino) . . . . . » XIV

Cappella della Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri a Torino (Affreschi del LEGNANI; quadri del POZZO, del LEGNANI, del CARLONE, del TARICCO, del VERNIER; sculture del PLURA; intagli del BONZANIGO) . . . . . » XV

STEFANO MARIA LEGNANI, detto IL LEGNANINO: *Re David ha la visione dell'Epifania* (Cappella della Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri a Torino) . . . . . » XVI

CLAUDIO FRANCESCO BEAUMONT: *Venere su un cocchio tirato da cigni* (Soffitto del salotto cinese al secondo piano del Palazzo Reale di Torino) . . . . . » XVII

PIETRO FRANCESCO GUALA: *L'Assunta* (Chiesa del Gesù, Casale Monferrato) . . . . . » XVIII

FRANCESCO DE MURA: *Storie di Teseo* (Particolare dell'affresco sulla volta della sesta camera degli Archivi nel Palazzo Reale di Torino) . . . . . » XIX

PIETRO DOMENICO OLIVERO: *La fiera di San Pancrazio* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) TAV. XX

GIOVANNI MICHELE GRANERI: *Caccia al cervo in Sardegna* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) » XXI

MICHELE ANTONIO RAPOUS: *Fiori* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » XXII

VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI: *Ritrovamento di Mosè* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) » XXIII

CARLO GIUSEPPE PLURA: *Risurrezione* (Basilica dei Santi Maurizio e Lazzaro a Torino) . . . » XXIV

CARLO GIUSEPPE PLURA: *San Gerolamo* (Cappella della Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri a Torino) . . . . . » XXV

P. PIFFETTI, F. LADATTE, G. P. VENASCA: *Tavolino con libreria e scaletta* (Gabinetto di toeletta della Regina nel Palazzo Reale di Torino) . . . . . » XXVI

Ricostruzione di un raffinato ambiente del Settecento piemontese (Sala dell'appartamento di Vittorio Amedeo III nel Palazzo Reale di Torino) . . . . . » XXVII

Salotto « alla cinese » della Palazzina di Caccia di Stupinigi (Particolare) . . . . . » XXVIII

GIUSEPPE MARIA BONZANIGO: *Decorazione di parete e cassettone* (Particolare della camera da letto della regina Maria Antonia nel Palazzo Reale di Torino) . . . . . » XXIX

PAOLO ANTONIO PAROLETTO: *Zuppiera in argento.* LORENZO LAVY: *Paiola in* vermeil . . . . » XXX

Tre porcellane di Vinovo (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » XXXI

PIETRO DOMENICO OLIVERO (e collaboratore prospettico): *Interno del Teatro Regio* (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » XXXII

GIOVANNI BATTISTA CROSATO: *Sacrificio di Ifigenia* (Bozzetto per sipario) (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » XXXIII

V. A. CIGNAROLI, F. DEMIGNOT: *Viandante assalito da un cane* (Arazzo) (Museo Civico d'Arte Antica di Torino) . . . . . » XXXIV

✻

Prima di copertina: Scultura decorativa in bronzo dorato di FRANCESCO LADATTE per il mobile di P. PIFFETTI, riprodotto a Tav. XXVI.

Quarta di copertina: Ritrovamento di Mosè di VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI, riprodotto a Tav. XXIII.

ERRATA CORRIGE

Commento alla Tav. II penultima riga invece che Carlo leggasi Pietro Fea

FOTOCOLORI ESEGUITI IN LUOGO
RIPRODUZIONI - STAMPA - LEGATURA
ESEGUITE DALLA
AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILANO

FINITO DI STAMPARE
MARZO 1964

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO